REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXI. Band. 1. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1908.

Botticellis Primavera.

Eine Studie von **Mela Escherich.**

Die alten Fragen des Verhältnisses der Renaissance zum Altertum drängen sich wohl selten vor einem Bilde so lebhaft auf, wie vor der »Primavera« Botticellis. Man war bisher geneigt, die Komposition als eine — durch Polizians Vermittlung — antiken Dichtern vollkommen entlehnte zu betrachten. Horazens Ode an Venus und die Flora-Zephyrszene aus den Fasten Ovids gaben den Hauptanhalt für die Erklärung des Motivs.

Versenken wir uns aber in den Geist des Kunstwerks, so spricht daraus eine so ganz andere, dem antiken Empfinden so entgegengesetzte Gefühlswelt, daß wir wohl der Frage näher treten dürfen, ob es sich denn hier wirklich um ein antikes Motiv handelt. Antikisches zeigt sich ja wohl in einigen Äußerlichkeiten, in der Wahl der mythologischen Gestalten, in den Bewegungsmotiven, wie Warburg nachwies. Aber der eigentliche Inhalt der Darstellung ist ein anderer.

Das Werk ist ein Gedächtnisbild, ein Todeskarmen auf die früh verstorbene »innamorata di Giuliano de' Medici«; vielleicht auch zugleich auf diesen selbst, der ihr schon nach zwei Jahren im Tode folgte. Es wäre wohl möglich, daß Botticelli von Lorenzo de' Medici den Auftrag erhielt, das jugendliche Liebespaar in einer Darstellung vereint zu verewigen. Die Schönheit, das ideale Verhältnis, der frühe, am gleichen Jahrestag (26. April 1476 und 78) erfolgte Tod der Beiden trugen genug zur allgemeinen Teilnahme, ja Begeisterung für die Liebenden, um die die ritterliche Jugend von Florenz Trauerkleider anlegte, bei. Lorenzo selbst dichtete vier Sonette auf den Tod der Simonetta. Da liegt es nahe, daß er die auch von ihm verehrte Frau und den Bruder durch die Kunst eines Botticelli verklärt wissen wollte.

Botticelli faßte das Motiv als eine Heimkehr der Liebenden in das Reich der Liebe. Die »Nymphe Simonetta«, wie die schöne, zarte Frau oft in den Gesängen Polizians und anderer genannt wird, wandelt nun wieder, der Erde entflohen, im Frühlingshain der Venus, aus dem sie einst gekommen. In ihrem Gefolge erscheinen Flora und der stürmische Zephyr, während wir Merkur, in dem wir Giuliano erkennen, in der Nähe

der Grazien sehen. Venus' Reich war vom Frühling verlassen, seit Simonetta auf der Erde weilte. Nun kehrt Primavera wieder zurück. Dies der äußere Inhalt, wie er der antikischen Galanterie der Renaissance entspricht.

Botticelli nahm dabei Gelegenheit, die Szene in starke Gegensätze aufzuteilen. In den zwei gesonderten Zügen der Venus und der Primavera ist das Motiv von Liebe und Frühling behandelt, und in den einzelnen Gestalten auf das zarteste in Empfindungen zerlegt: Merkur—Sehnsucht, Grazien—Ernst, Gefühl des Wechsels und der Flüchtigkeit, Venus—Wehmut, Todesahnung, Primavera—Freude, Flora—Zephyr—Ungestüm, Übermut. Ein derartiges Sezieren von Stimmungen und Gefühlen lag bereits im Geist der Zeit. Wir werden hier schon auf Lionardos etwa zwanzig Jahre später entstandenes Abendmahl hingewiesen, in dem wir das vollendetste Beispiel für die Aufteilung eines gedanklichen Motives in verschiedene Wirkungsnuancen haben.

Was in Botticellis Gemälde als eigentümlich auffällt, ist die Gruppierung in zwei parallele Diagonalen. Zwei Züge schreiten nebeneinander durch den Orangenhain. Den einen beschließt Venus, den anderen eröffnet Primavera. Dieser zweite Zug, an den man sich noch ein langes, noch nicht sichtbares Frühlingsgefolge anschließend denken könnte, nähert sich in etwas rascherem Tempo, so daß, wollte man die Diagonalen an der Stelle der beiden Hauptgestalten mit einer Linie durchqueren, sich ergeben würde, daß Primavera etwa um Fußeslänge die zögernd schreitende Venus überholt hat.

Nun läßt sich dieses raschere Tempo, das in den folgenden Gestalten, der laufenden Flora und dem fliegenden Zephyr, eine lebhafte Steigerung erfährt, wohl aus der froheren Stimmung heraus erklären, die diesen zweiten Zug im Gegensatz zu dem ersten beherrscht. Den Frühling allegorisiert Botticelli heiter, durch eine lebhafte, bis ins stürmische sich steigernde Fröhlichkeit, die Liebe dagegen ernst, leidvoll. Langsamer, gehalteneren Schrittes schreitet die Liebe durch das Leben als der rasch hinblühende Frühling.

Aber je länger wir das Bild betrachten, je mehr drängt sich der Gedanke auf, daß die Darstellung einen Doppelsinn birgt. Eine persönliche Note klingt darin an. Venus und Primavera sind Porträte. In der Primavera darf man mit einiger Sicherheit Simonetta Vespucci erkennen[1]). Das einzige authentische Bildnis von ihr, welches Piero di Cosimo zugeschrieben wird, ist wohl erst Jahre nach ihrem Tode entstanden. Doch zeigt sich in diesem Profilbild eine Ähnlichkeit mit der

---

[1]) Siehe hierzu Warburg, S. Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«, 1893.

Nymphe auf Botticellis »Geburt der Venus«. Diese wieder ähnelt in den Proportionen der Primavera. Ungleich schwerer ist die Bestimmung der Gesichtszüge durch die en-face-Stellung des Kopfes der Primavera. Fand sich bei der Nymphe in der charakteristischen Profillinie von Stirn und Nase noch ein Anhalt, so fällt auch dieser hier weg und man muß sich mit der Ähnlichkeit des überaus fein gezeichneten Mundes begnügen, den zwei Maler wohl nicht in solcher Übereinstimmung gemalt hätten, wenn ihnen nicht ein gemeinsames Vorbild, in einem Bildnis oder der lebenden Persönlichkeit vor Augen gestanden hätte. Man möchte übrigens fast annehmen, Simonettas Schönheit habe mehr in der Lieblichkeit und Beweglichkeit als in der Form der Züge gelegen. Vielleicht war sie im lebhaften Gespräch am schönsten, wo der Wechsel des Ausdrucks ihrem Antlitz fortwährend neue Reize verlieh. Derartige Gesichter erscheinen dann noch dazu in der verschiedenen Auffassung der Künstler jedesmal anders und ihre Identität zu bestimmen fällt schwer. Überdies nahm es wohl auch Botticelli mit der Bildnistreue nicht allzu genau.

Als eine fester umrissene Persönlichkeit steht die Venus vor uns, die uns sonst noch einige Male als Madonna begegnet. Die besondere Liebe, mit der Botticelli diese Gestalt wiedergibt, läßt ohne Zweifel das Ideal des Meisters in ihr erkennen. Offenbar war sie eine vornehme Frau — das verrät ihre hoheitsvolle Erscheinung —, die sich an Rang wohl mit der Simonetta messen konnte und die vielleicht in irgend einer Beziehung zum Hause Medici stand. Vielleicht war des Künstlers Liebe und Verehrung zu dieser Frau ein halböffentliches Geheimnis, ein Jahre währendes Spiel anmutiger Verschwiegenheit und Verräterei, jene phantastische Art von Minnedienst, für die Dante in seiner »vita nuova« vorbildlich wirkte.

Mit der »vita nuova« gelangen wir auf eine wichtige Spur. Es ist nötig, hier eine Stelle aus ihr anzuführen. Dante hat geträumt, daß Beatrice gestorben sei.

»Nach diesem Traumgesicht geschah es eines Tages, als ich nachdenklich saß, daß ich ein Leben im Herzen empfand, als wäre ich in der Nähe der Herrin. Da erschien mir die Liebe, die von der Seite kam, wo meine Herrin weilte, und es war mir, als spräche sie fröhlich in meinem Herzen: »Ich denke den Tag, wo ich dich erworben, zu segnen und so sollst du tun.« Mein Herz war so fröhlich in mir, daß es mir schien, als ob es nicht mein eigen Herz wäre, um seines neuen Zustandes willen. Nach den Worten, die das Herz mir gesagt, mit der Sprache der Liebe sah ich eine edle Frau von ausgezeichneter Schönheit auf mich zu kommen, die dem Herzen meines ersten Freundes sehr nahe stand. Ihr Name war Johanna. Wegen ihrer Schönheit, wie man glaubte, wurde

sie auch Primavera genannt und so gerufen. Hinter sie blickend, sah ich die herrliche Beatrice nahen. Die Frauen gingen dicht an mir vorbei, eine nach der andern, und es war mir, als hörte ich die Liebe in meinem Herzen sprechen: Diese Erste wird nur um ihrer heutigen Erscheinung willen Primavera genannt; ich beeinflußte den, der ihr diesen Namen gegeben, welcher so viel heißt wie prima verà, weil du sie an diesem Tage solltest der Erscheinung Beatricens vorangehen sehen. . . . Unter anderem schien sie mir dann auch noch zu sagen: »Wer den passendsten Namen für jene Beatrice finden wollte, müßte sie Liebe nennen, weil sie mir so ähnlich ist.«

Mehr als alle antiken Dichtungen scheint diese Stelle wesentlich von Einfluß auf die Konzeption der »Primavera« zu sein. Botticelli hätte für eine Darstellung der »innamorata di Giuliano« keine feinere Form finden können als jene Primavera der »vita nuova«. In gleicher Weise wie Dante konnte auch Botticelli von ihr sagen: »eine edle Frau . . . die dem Herzen meines ersten Freundes sehr nahe stand«. Wen besser aber als einen Medici konnte der Meister seinen ersten Freund nennen?

Was nun die Erscheinung der Venus betrifft, so scheint hier Botticelli indem er ihr den Rang der Beatrice gibt, das Liebesversteckspiel Dantes zu wiederholen. Wie Dante sein Erlebnis in ein Sonett kleidet (vita nuova 24), das er seinem »ersten« Freunde sendet, so malt auch Botticelli sein Bild zu Ehren seines Freundes und Gönners, wagt aber gleich Dante in die Huldigung der Primavera das Lob seiner »lieben Frau« einzuflechten.

Danach wäre es sogar möglich, daß nicht Lorenzo, sondern noch Giuliano der Besteller des Bildes war, und wäre hiermit ein Anhaltspunkt für die Datierung gegeben. Das Bild müßte sonach zwischen dem 26. April 1476, dem Todestag Simonettas, und dem 26. April 1478, dem Tag der Ermordung des Giuliano entstanden sein. Der stärkste Hinweis auf Dante findet sich in dem oben geschilderten raschen Voranschreiten der Primavera. Es ist die genaueste Illustration zu den Worten der »vita nuova.« Botticelli hat aus guten Gründen vermieden, die Frauen hintereinander gehen zu lassen: einmal, weil er sich so eine weitaus freiere und anmutigere Gruppenbildung gestatten konnte, zum andern, weil er dadurch keiner vor der andern einen Vorrang zu geben brauchte. Durch die Idee des Doppelzuges wird beiden Erscheinungen die gleiche Würde zu teil, und unser Interesse lenkt sich in gleichem Maße auf beide. Eine Wirkung, die Botticelli offenbar erreichen wollte. Dabei bleibt für den (rechts stehend gedachten) Beschauer die Schilderung Dantes gültig. Während Primavera, die für ihn zuerst sichtbar wird, rasch vorübergeht, gewahrt er, »hinter sie blickend«, die nahende zweite

Gestalt, welche Liebe heißt. Übereinstimmend auch mit dem Anfang eines andern Danteschen Sonetts:

Mir ist von Frauen eine holde Schar
Am Allerheiligentag vorbeigewallt,
Sie sah ich, die der Ersten eine war
Und ihr zur Rechten kam die Liebe bald.

Primavera und amore! Die ostentative Gegeneinanderstellung der beiden sich so nahe stehenden Begriffe hat ihre Erklärung gefunden. Von einem persönlichen Gefühl überwältigt, das stürmisch nach künstlerischer Offenbarung drängte, suchte der junge Meister bei dem Großmeister der Liebesanschauung jener Zeit, bei Dante Zuflucht. Kühn und scheu zugleich wagte er sich an das in der »vita nuova« gegebene Motiv, das ganz dem quattrocentistischen Geschmack entsprach, und huldigte darin seinem Gönner — und seiner Liebe. Gewiß bestimmte ihn dann der Rat Polizians und die von Alberti gegebenen Vorschläge für künstlerische Motive, die Komposition mit mythologischen Gestalten zu erweitern und ihr so einen modisch-antikischen Anstrich zu geben. Doch ist es kaum mehr nötig festzustellen, ob dem Meister bei der Gestalt der Primavera etwa Horazens Juventas vorschwebte. Nachdem die jungentschlafene Simonetta schon als »Frühling« eingeführt ist, wird die Allegorie der »Jugend« überflüssig. Im übrigen ist gerade diese Gestalt so florentinisch und zeitgemäß wie nur möglich. Sie entspricht ganz den Nymphen der karnevalistischen Aufzüge, die in Florenz so beliebt waren. Schon finden wir, hier noch maßvoll, den überreichen Blumenschmuck, der später in eine übertriebene Mode ausartet, mit der sich bekanntlich die schönen Florentinerinnen den Tadel Firenzuolas zugezogen. Auch der über Venus schwebende Amor ist ein echter kleiner Florentiner. Er erinnert in seiner reliefartigen Beinstellung an Donatellos Putten vom Tabernakel des S. Ludwig von Toulouse in Florenz, Or San Michele.

Wir sehen, schon in den Äußerlichkeiten zeigt sich neben dem Antiken allerlei Zeitgemäßes. Man könnte hier aber immer noch sagen: das Antike fand seine Umwertung in das Quattrocento. Betrachten wird aber den Inhalt der Darstellung, so finden wir, daß hier die Antike ganz zurücktritt. Hier spricht Dante zu uns und, verlassen wir auch das Dantesche Motiv, wenden wir uns von dem Inhalt zu dem Geiste des Werkes, so fühlen wir uns völlig der Antike entrückt. Was da zu uns spricht, ist weit mehr germanisches Wesen, das geheimnisvoll die ganze toskanische Frührenaissance durchweht. Diese Venus hat nur mehr den klassischen Namen; aber sie ist alles andere eher als die siegesbewußte griechische Göttin. Sie ist eine Frau mit bangendem Gemüte, deren zögernder Schritt, deren traurigsüßes Antlitz, deren halb segnende, halb

abwehrende Handbewegung ein tiefernstes Noli me tangere auszudrücken scheinen. Hier klingt das Todesmotiv an, das in Deutschland von den Totentanzdarstellungen der Pestjahre bis zu Baldungs und Behams schwermütigen Bildern der Eitelkeit und der Vergänglichkeit sich leise wie etwas Unabweisbares immer wieder in die heitere Kunst drängt. Liebe und Tod! Das echt germanische Problem, das bis in die Gegenwart herein mit besonderer Liebe von der deutschen Kunst behandelt wird, es ist hier in der Form eines Gedächtnisbildes in behutsam zurückhaltender Weise berührt. Auch die Gruppe der Grazien ist aus einer ernsten Stimmung heraus empfunden. Das rhythmische Heben und Senken der Arme hat nichts von antiker und überhaupt südlicher Bewegungslust und Tanzesfreude. Spindel, Schere und Stundenglas würden zu diesen nornenhaften Gestalten passen. In dem scheinbar mäßig raschen Wechsel ihrer müden Gebärden verkörpern sie das stille Hingleiten der schönen Tage.

Das Bild steht wie ein Geheimnis vor uns, in das einzudringen überaus verlockend ist. Die größere Freude aber gewährt es, nachdem wir des Künstlers verschwiegenste Gefühle erlauscht, mit ihm wieder hinauszutreten in das Freiland künstlerischer Selbstentäußerung und staunend zu gewahren, mit welcher Kraft sich der Meister aus dem Persönlichen ins Unpersönliche aufringt.

Das erste Gefühl, das Botticelli bei dem Entwurf beherrscht, war das stürmische Sehnen, das, was ihn ganz erfüllte, die Liebe zu einer Frau zu offenbaren. Da suchte er bei dem Großmeister idealer Liebe, bei Dante Zuflucht. Und damit erhob sich sein Werk schon zu einem über das engste persönliche Empfinden hinausgehenden, das Gefühl einer ganzen Epoche wiedergebenden Liebeshymnus. Aus den hochgehenden Wogen der Danteschen Liebesidealität aber rang sich etwas Neues empor, das, was erst den eigentlichen Gehalt des Bildes ausmacht — die Gegenüberstellung von Frühling und Liebe mit dem schwermütigen Einschlag von Sehnsucht und Todesahnung.

Das ist nicht Dante, ist überhaupt nicht italienisch und noch weniger antik. Es ist eine Offenbarung, die über das hinausgeht, was uns der einzelne Künstler zu sagen hat, ist die rückhaltlose ahnungsvolle Hingabe an den fatalistischen Geist der germanischen Weltanschauung, der in der Folge der Zeiten den individualistischen der welschen Renaissance besiegte.

Kleine Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte.

Von **Albert Gümbel,**

k. Kreisarchivsekretär in Nürnberg.

I.

Zwei ältere Rothenburger Meister.

Das k. Kreisarchiv Nürnberg verwahrt unter seinen aus dem alten reichsstädtischen Archiv von Rothenburg o. T. stammenden Beständen einen Kodex[1]), betitelt (auf dem Vorstoßblatt): Contractuum urphedarum aliarumque rerum memorabilium in curia Roteburgensi sub seculis XIV et XV a Christo nato actarum tomus singularis. Es ist eine die Jahre 1375—1454 umfassende Sammlung von Urfehden, d. h. von Aufzeichnungen über Personen, welche vom Rate der Stadt Rothenburg wegen irgendwelcher, gegen die öffentliche Ordnung oder Sicherheit gerichteten Vergehen gefänglich eingezogen und sodann, je nach Lage der Dinge ohne weiteres oder nach Auferlegung einer Buße (sehr oft Verbannung aus der Stadt auf eine Reihe von Jahren) gegen das Versprechen, sich an der Stadt für Gefängnis und Strafe nicht rächen zu wollen, entlassen worden waren. Eben dieses Gelöbnis, keine Rache zu nehmen, »nimmermer ze anden, ze efern, noch zu rechen«, wie es gewöhnlich heißt, wird als Urfehde bezeichnet.

Diesen gerichtlichen Protokollen entnehmen wir die Aufzeichnungen über zwei ältere Rothenburger Meister, einen Meister Hanns, Schnitzer, und einen Maler, Meister Peter von Ulm. Sie mögen nachstehend im Wortlaute folgen:

1. Meister Hanns schnytzer. Als meister Hanns schnytzer zu gefanknisse kome, umb das er der stat drawte und sprach, man hete im sein lon und arbeit abgenomen, des er doch nicht firen wolt, noch mecht gelaßen, dorumb swerer stroff wirdig wer an seinem leib, nachdem und sich kontlich was und erfant, das man im nichts schuldig was, doch so sahe der rat an got zuvorderst, barmherzigkeit auch sein alter und

[1]) Akten und Urkunden der Reichsstadt Rothenburg, Rep. 220a, Tit. I, D, Nr. 1 (XXXIII 12/3).

krankheit und ließen in unbeschedigt uß gefanknuß, doruff er globt und zu den heiligen einen gelerten eit zu got und den heiligen gesworen hat, solch gefanknisse und, was an im beschehen ist, nimmermer zu anden, zu efern, noch zu rechen mit worten noch mit werken, heimlich noch offenlich, noch das schicken gethon in dhein weise furbas ewiclichen und die artikel, die er vormals gesworen hat; auch zu weissen, was er und sein hausfrau verseczt hat und, ob icht uberblibe, Costlerin [?] dovon zu losen, so verre es mug gereichen; und ob er und sie hernach uber ir notdurft ichtgewinnen, das an ir schulde zu bezalen on all geverde, als das die frau an eides stat mit im hat gelobt ongeverde. actum feria quarta ante Katherine virginis (= 24. November) anno etc. (14)34°.

2. Agnes Kesselrings tochter. Als Agnes Kesselrings des schusters tochter etwivil zyt vil spentzerey hie in der stat mit geistlichen und werntlichen begangen hat, als das offenlich an dem tag gelegen ist, und zuletste zu meister Peter dem moler von Ulm hie in dinst kume und heimlichen mit im zuhielt und im sagt, es wern etlich erber burger hie, die umb sein hausfrau begerten zu buln, als das derselb meister Peter selbs bekant und auch sein hausfrau davon groß ubel entstanden mocht sein, umb das die genant Agnes wol verschult het den tod oder sust ein schemlich straf an irem leib oder an irem gesicht, dann das der rat ansah got zuvorderst, gnad und barmherzigkeit, auch irer swester und sweger fromkeit und ließen sie den stein tragen und, ee sie den stein trug, swur sie zu got und den heiligen, die sachen zu swogen und furbas uß der stat geen vier meil hindan und in den nechsten jar nicht neher zu komen und darnach alslang bis im [!] das von dem rate erlaubt werdet on all g[everde]. actum sabbato ante Martini [= 10. November] anno etc. [14]36.

II.

Eine Arbeit Riemenschneiders für das Frauenkloster in Rothenburg o. T.

Der Name des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider war schon bisher in der Rothenburger Kunstgeschichte nicht unbekannt. Aus den Jahren 1495 und 1500—1506 hat Weber[2]) Notizen der Rechnungsbücher der St. Jakobspfarrkirche daselbst veröffentlicht, welche den Marienaltar und den Heilig-Blutaltar dieser Kirche unzweifelhaft dem Meister zuweisen. An diese Zahlungsvermerke reihen sich zeitlich die vom Verfasser im k. Kreisarchiv Nürnberg aufgefundenen und unten wiedergegebenen Rechnungsposten aus den Kustoreirechnungen des Frauen-

[2]) Weber, Anton, Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneiders. 1888, Seite 47 ff.

klosters, Predigerordens, zu Rothenburg, aus den Jahren 1507 bis 1509 an, so daß nun eine fast zehnjährige ununterbrochene Tätigkeit Riemenschneiders für die Rothenburger Kirchen feststeht. Die Kirche des im 13. Jahrhundert von den Küchenmeistern von Nortenberg gestifteten Klosters besaß vier Altäre, den Katharinen-, Marien-, Corpus-Christi- und Aller-Heiligenaltar[3]). Der Neuausstattung des letzteren gilt offenbar die Tätigkeit unseres Meisters. Die Klosterkirche wurde im Jahre 1813 abgebrochen. Wohin die Altäre gewandert sind, konnte nicht festgestellt werden.

Die uns interessierenden Rechnungseinträge sind nun die folgenden:

Kustoreirechnungen des Frauenklosters, Predigerordens, in Rothenburg vom 22. Juli 1507 bis dahin 1508. K. Kreisarchiv, Rothenburg, Rentamt, Nr. 914, fol. 36^{b}:

Item das Ich verbautt hob dem Schreyner von dem gestẅll in der kyrchen zw machen vnnd von dem Newen pwllprett zw machen, Fwrr, leym, Negell vnnd allß vnnd von den vennßtern in der kyrchen zw machen vnnd zw Besser[n] vnnd das ich mayster Thyln vff die newen Taffell hab geben, Bringt alls an gold 38 fl. 15 sh. in gold.

Item mer hab Ich dem schreiner geben 4 M[allter] korns, der das gestůll hatt gemacht.

Rechnung vom 22. Juli 1508 bis dahin 1509. Ebenda, fol. 38^{b}:

Item das der Rosenkrantz hatt koßt von dem maler vnd das man darnach verzertt hatt vnd allerlay trentzell pfenig[4]), die man darůnder auß hat gebenn, Bringt an gold 74 fl., an gellt 17 ℔ 2 dn.

Item das die new Tafell vff aller haylgen altar Coßt hatt vom Schreinen vnd leym, Brytter, negel vnd allerlay an golld 50 fl., an gelltt 50 ℔ 8 sh. 1 dn.

Item das Crutzifyx vff der Newenn Tafell hatt koßt an gold 6 fl., das hatt man vmb den gardion kaufft.

Item das new gestůll in der kirchenn, da vorrnenn im kôr, hat koßt an gold 25 fl., an gelltt 11 ℔ 2 dn.

Rechnung vom 22. Juli 1509 bis dahin 1510. Ebenda, fol. 40^{b}:

Item Mayster Dyl von den Billden Inn der Newen tafell zw machen vnd daruntter verzertt vnd vmb zwen Engell in die newenn tafell vnd dem Schreiner vom heußlein zum orlein zu machen, Bringt als an gold 19 fl. 10 sh. in gold, an geltt 8 sh.

---

3) Bensen, Historische Untersuchungen über die ehemalige Reichsstadt Rothenburg, Seite 527.

4) D. h. wohl allerlei nach und nach, tropfenweise (vgl. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch unter trenzen) zusammenkommende Ausgaben.

Item Burckhartt Hettgern, dem schlosser, an gold 7 fl. 3 ortt vmb Schrauben vnd Eysenn vnd allerlay, das er zu der newen tafell vnd vberal in der kirchen gemachtt hatt, ist drew oder vier Jar zusamen gestannden.

III.

Bestallungsbrief Hanns Müllners als Werkmeister zu Rothenburg o. T. 1471, 12. November.

Aus dem bekannten, trefflichen Kommentar Theodor von Kerns zu den Nürnberger Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts (Chroniken der deutschen Städte, hrsggb. durch die Hist. Kommission bei der K. Akademie der Wissenschaften in München: Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg, Bd. IV) und zu Heinrich Deichslers Chronik (ebenda, Bd. V) ist der Name des Rothenburger Werkmeisters Hanns Müllner bekannt, welchen der Nürnberger Rat im Jahre 1484 beim Bau der Barfüßer- (jetzt Museums-)Brücke[5]) und 1489 beim Wiederaufbau des durch die Fahrlässigkeit des früheren Baumeisters von St. Lorenz, Jakob Grymm, eingestürzten Schwibbogens beim Pegnitzausfluß[6]) um Rat und Mithilfe anging. Verfasser konnte dann nachweisen, daß Müllner auch vor Anbringung des bekannten Schreyergrabes am Ostchor der Sebalder Kirche um sein Gutachten angegangen wurde[7]) und kann heute noch eine weitere archivalische Notiz beibringen, nach welcher im Jahre 1493 nochmals sein Rat wegen desselben Schwibbogens beim Neuen Bau eingeholt wurde[8]).

So sind wir über die Beziehungen dieses Rothenburger Werkmeisters zu Nürnberg gut unterrichtet, dagegen ist die Frage, welche Bedeutung Müllner für Rothenburg selbst und die Baugeschichte seiner Kirchen und Kapellen zukommt, noch offen. Als archivalischer Beitrag zu einer solchen Untersuchung, welche sich insbesondere wohl mit Müllners etwaigen Beziehungen zum Bau des Westchors und der Türme von St. Jakob zu beschäftigen hätte, sei nachstehend sein am 12. November 1471

---

5) Vgl. Beilage I und II.

6) Vgl. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, Bd. I, Nr. 398.

7) Rep. f. Kunstw. Bd. 25: Einige neue Notizen über das Adam Kraftsche Schreyergrab, Anm, 13.

8) K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 814. Einlaufverzeichnis des Nürnberger Rates vom 2.—30. Januar 1493: Hanns Müller, Kirchenmeyster zu Rotemburg, ein Brief vnd Ratslag, den Swynpogen (!) auff dem Newenpaw antreffend.

Es möge hier der direkt darunter befindliche, zwar mit unserer Arbeit nicht in Zusammenhang stehende, aber wegen der Persönlichkeit des hierbei genannten Meisters interessierende Eintrag wiedergegeben sein. Er lautet: Meister Heinrich Kugler, Steynmetz zu Nordling, ein furderbrief (d. h. Empfehlungsbrief) fur Hannsen von Encking, den Zymmerman zu Nordling, bitende Ine hie zu der Stadt peuen zu bestellen.

mit dem Rothenburger Rate abgeschlossener Vertrag9) über seinen Eintritt in städtische Dienste wiedergegeben:

Ich Hanns Mullner tue kunt offenlich mit disem briefe, das ich mich mit den fursichtigen, erbaren und weisen burgermaistere und rate der stat zue Rotemburg auff der Tauber, meinen lieben heren, von gemainer irer stat und auch Sant Jacobs kirchen mitsampt der anhangenden capellen gebeue wegen zu irem werkmaister, dhweil und ich zu arbaiten vermag, bestellet und mich mit ine genzlich vertragen habe, inmaßen hernach geschrieben steet, also das ich mit hantgebenden treuen globt und daruff zu got und seinen hailigen gesworen habe, gemainer irer stat und des wirdigen gotzhaus sant Jacobs pfarkirchen daselbst mitsampt den angehorigen capellen in allen dingen frummen zu furdern und schaden zu warnen nach meinem vermugen und besten verstentnus und darzue die nachvolgenden artikel zu halten getreulich und ungeverlich: item das ich mich weder inner- oder außerhalb irer stat gegen niemand versprechen oder ainche arbait besteen solle on iren oder zu dem minsten mit der phlegere laub und vergunstigen on geverde, item ich soll auch niemand ainch taglone arbaiten oder von der arbait geen on besunder notturft, beue oder anders zu besichten, on der phlegere wissen und willen, es were dann, daß ire baumaistere mich gebrauchen wolten, den soll ich, wann ich von ine gefordert wurde, gehorsam und in allen sachen, darumb sie mich fragen, getreulich geraten und hilflich sein ón geverde. item ich solle den phlegeren und baumaistern nicht mere knecht an die arbait noch lereknechte anstellen oder ainchen urlauben oder mit smeheworten belaidigen noch aus der hutten oder von der arbait jemand leihen, dann mit der phlegere oder baumaistere wissen und willen on geverde. item ich solle auch von den gebeuen, zu den man holz gebrauchte, dhain holz nemen, noch jemand stain, morter, kalk oder sant geben, dann mit wissen und willen der phlegere oder baumaistere, es wurde dann jemand in beuen benottet, den mag ich von kalk, morter oder sant einen kubel oder vier wol geben, ungeverlich. item ich mitsampt den knechten, die je zu zeiten, als vorsteet, angestellt werden, sollen eins jeden tags ein gantzs taglone arbaiten und nicht ee abgeen, dann ein hore vor dem nachtausslahen, es were dann an einem veierabent mogen wir einer halben stund und an unserm badtag im sůmer ein stünd und im winter ein halb stund ee abgeen ongeverde. item wir sollen auch mornens zu der fruesuppen ein halbe stunde und zu dem abendbrot, so man das im sumer phlicht zu essen, aber ein halbe stunde und zu mittag ein ganze stunde

9) K. Kreisarchiv Nürnberg, Urkunden der Reichsstadt Rothenburg. Tit. XXVIII, Jakobskirche, Nr. 1.

und nicht mere haben on geverde. item dagegen gibt man mir alle jare, so ich mich arbaitens vermag, von sant Jacob zu voraus zehen reinischer guldein und alle tag, sumer und winter, so ich arbait, zu einem rechten taglone vierundzwainzig pfennig irer statwerung on geverde. item von der zehen guldein wegen voraus solle ich ob allen gebeuen sein, den knechten und gesellen getreulich zusehen und anrichten, auch allen gezeugk mit vleis uffheben und bewaren getreulich und ungeverlich. item mein vorgemelten liebe herren sollen mich und mein hausfrauen ungeverlich mit einer behausung fursehen, darinn wir mit aller ufflegung steur, wachens, grabens und anderm gefreiet sein sollen ongeverde. item ob kunftiglich geschehe, das ich leibskrankhait halb unvermogend wurde, den gebeuen vorzustan oder, so ich mit tode abgangen bin und mein hausfraue alsdann unverendert an leibsnarung mangel hette oder gewenne, so sollen uns die vorgerumtem unser herrn nach unserm verdienem mit einer pfrunde fursehen ongeverlich, es were dann, das ich obgenant Hanns Mullner mit so frevenlicher verhandlung verwurkte, dadurch si mich nicht lenger haben und urlauben wolten, das mogen sie tůn. alsodann soll ich mich gein allen, die gemainer irer stat vorgemelt verwant, were die sint, mit den ich zu tun hette oder gewunne, umb was sache das were, an freuntlichem rechten vor den vorgemelten mein herren oder iren nachkommen und des reichs richter bei ine benugen lassen und das an dhain ander gerichte oder stete ziehen oder wenden, alles getreulich und ungeverlich. zu urkunde han ich mit vleis gebeten die vesten und erbarn Herolten vom Rein und Hansen Arensteiner genant Spoilein, mein lieben junkherrn[10]), das sie ire insigel, ine und allen iren one schaden, gehangen haben an disen briefe, des wir die itzo genanten siegler also geschehen bekennen, der geben ist auf dinstag nach sant Merteins tag etc 1471. (Original. Pergament. Mit zwei anhängenden Siegeln. Auf der Rückseite: Revers Hans Mullers Kirchenmaister sant Jacobs zu Rothenburg.)

Beilage I.

Die Stadt Nürnberg bittet die Stadt Rothenburg ihr Meister Hanns Müllner zum Bau einer Brücke zu schicken. 1484, 10. Juli (Nürnberger Briefbücher Nr. 39, fol. 24[a]):

---

[10]) Darnach stammte der Meister aus der Rothenburger Landschaft selbst, denn die hier als Siegler genannten Grundherren waren in der Umgebung der Stadt begütert und standen in vielen, bald freundlichen, bald feindlichen Beziehungen zu ihr. Eine Margaretha vom Rein stand seit 3. September 1494 an der Spitze des Frauenklosters in Rothenburg.

Rottemburg auff der Tawber.

Lieben freunde! wir sein in fürnemen ein prugken in unser stat über ein wasser pauen ze lassen und darzu rats der ding verstendiger leut nit unnotdurftig. nu wirt uns einer genant meister Hanns Müllner, bei euch wonende, als solicher gepeu vor andern verstendig verrümt, demnach wir mit besunderm fleiß freuntlich biten, eur weisheit wölle demselben meister Hannsen vergennen und auch ine vermugen, sich furderlich her zu uns ze fügen, uns sein underrichtung und gutbedunken zu bemeltem fürnemen zu eröffenen und mitzetailen. das wöllen wir umb euer w[eisheit] freuntlich verd[ienen] und gein im gutlich beschulden dat. sabbato post Kiliani 1484.

Beilage II.

Die Stadt Nürnberg dankt Rothenburg für die Entsendung Hanns Müllners. 1484, 15. Juli. (Ebenda, fol. 30a):

Rottemburg auff der Tawber.

Lieben freunde! eurs statmeisters Hannsen Müllners zusendung, uns durch euch beschehen, haben wir zu sunderm danknemen gevallen von euer weisheit verstanden und von demselben meister Hannsen zu unserm vorhabenden pau seinen ratschlag und underrichtung dermaß vernomen, das wir getrauen uns die zu solichem pau wol nützlich und ersprißlich sein werde, darumb, wo ir jemant der unsern zu einichem, eurem fürnemen und fug zu geprauchen vermeintet, sol euch des ungezweifelt alle gepurliche willefarung beschehen, dann euer weisheit dinst und freuntschaft zu beweisen, sein wir genaigt. datum ut supra. (= feria Va divisionis apostolorum 1484).

IV.

Meister Lorenz, Werkmeister der Stadt Rothenburg, Erbauer der Kirche zu Kirchberg (Württemberg) 1519.

Im Jahre 1398 verkaufte Ulrich von Hohenlohe »von mechtiger schuld wegen«, wie es in der Urkunde heißt, »damit wir vnd vnser vorbenent Herschaffte von Hohenloch verfallen vnd begriffen warn« an die drei Städte Rothenburg, Schwäbisch-Hall und Dinkelsbühl Burg und Stadt Kirchberg an der Jagst nebst einer Reihe anderer Schlösser, Ämter und Güter um 18000 rheinische Goldgulden[11]). 164 Jahre, bis 1562, blieben die drei schwäbischen Reichsstädte im Besitze von Kirch-

[11]) K. Kreisarchiv Nürnberg, Abschrift in Kirchberger Akten, S. XXXIII 12/3, Tomus I, Prod. 25. Diese Kirchberger Akten des k. Kreisarchives, im ganzen 24 Bände, dienten als Grundlage für unsere Darstellung.

berg, das erst im letztgenannten Jahre durch Kauf wieder an Graf Ludwig Casimir von Hohenlohe zurückkam.

Schon in der Urkunde von 1398 wird unter den an die drei Städte mit übergehenden Stücken die »cappellen ze Kirchperg« samt dem Patronatsrecht genannt; sie wird auch als die Kapelle im Schloß oder hinter der Veste bezeichnet. Sie mag sich wohl im Laufe der Zeit als zu klein erwiesen haben, um die Menge der Gläubigen zu fassen, oder ihre Lage mag den Wunsch nach einer Änderung hervorgerufen haben, kurz, im Jahre 1518 beschlossen die drei Städte den Neubau einer Kirche im Städtchen Kirchberg selbst und erbaten zur Transferirung die Genehmigung des Bischofs von Würzburg, welche ihnen unter der Bedingung erteilt wurde, daß das Chörlein der alten Kapelle stehen bleiben solle[12]). Der »Kirchenmeister« von Schwäbisch-Hall wurde mit dem Entwurf zweier Visierungen beauftragt und der kleinere und weniger kostspielige Entwurf, wonach Kirche und Chörlein 64 Schuh lang sein sollen, zur Ausführung bestimmt[13]). Diese Ausführung selbst wurde, wie wir dem unten wiedergegebenen Vertragsentwurf entnehmen, Meister Lorenz[14]), Werkmeister der Stadt Rothenburg, übertragen oder verdingt. Das Konzept der Verdingsurkunde ist nicht datiert, der Abschluß muß aber in den April des Jahres 1519 fallen denn am 2. Mai des genannten Jahres schickten die drei zur Entgegennahme der jährlichen Abrechnung seitens des Kirchberger Vogtes daselbst versammelten Städteboten das Vertragskonzept nach Rothenburg mit dem Ersuchen, den Meister Lorenz anzuhalten, die ausgefertigte und mit zwei Siegeln versehene Urkunde ihnen wieder zukommen zu lassen[15]). Daß der Meister in der Tat mit der Ausführung des Baues beauftragt wurde, ersehen wir aus einigen Notizen unserer Kirchberger Akten, in welchen von Differenzen mit ihm in dieser Hinsicht die Rede ist[16]).

Von dieser 1519 erbauten Kirche ist heute nichts mehr vorhanden, sie mußte schon 1620 einem Neubau weichen[17]).

Nachstehend sei nun das Vertragskonzept[18]) wiedergegeben; es ist baugeschichtlich nicht ohne Interesse, da es an einem Beispiel zeigt,

---

[12]) A. a. O. Tomus VII, Prod. 24.

[13]) Prod. 26 und 30.

[14]) Den Familiennamen vermochte ich bisher nicht festzustellen.

[15]) Prod. 78.

[16]) Prod. 85.

[17]) Vgl. Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, Seite 263.

[18]) Kirchberger Akten, Tomus I, Product 193. Das irrtümlich auf der Rückseite mit 1450 bezeichnete Aktenstück wurde fälschlich in den, die älteren Kirchberger Urkunden und Akten umfassenden Tomus I eingeheftet.

wie die Tätigkeit des »Architekten«, d. h. des Kirchenmeisters von Schwäbisch-Hall, sich scharf gegen die handwerksmäßige des ausführenden Werkmeisters abgrenzt.

Ich Lorentz ..., der stat Rotenburg vff der Tauber steinmetzwerkman, beken offenlich und tue kund allermenicklich mit disem brief, das ich mit den fursichtigen, ersamen und weisen hern, burgermeister und reten der stett Rotenburg vff der Tauber, Schwebischen Hall und Dinckelspuel irs furgenomen kirchbaus halben zu Kirchberg ubereinkommen bin, mich mit inen vereint und, wie nachvolgt, solchen bau zu machen und volfuren verpflicht hab, verpflicht und verbind mich und meine erben in und mit kraft dits briefs, nemlich also, das ich sol und will inen solch iren kirchenbau, nemlich ein langwerk mit eim turnlin, chor und sacristey, alles von stein und gutem maurwerk, wie sich die notdurft erheischt und zu solchem bau geburt, zu Kirchberg im stetlin an das ende, da [man] mir anzaigt, mit meiner kunst, arbeit und aller handreichung in und uff mein und on iren oder der iren costen volfuren, tun und, inmaßen nachvolgt, volenden, auch meurer, handreicher und was person ich darzu bedarf, selbs belonen und zum selben meurer und handreicher, im flecken Kirchberg gesessen, vor andern anrichten und sollen die genanten herren nur allein den zeug, stein, kalk, sant, wasser und was materi ich dorzu nodturftig uff die hofstatt schaffen.

Zum ersten sol ich dann langwerk machen, inwendig hol 33 schuch lang bis an fronbogen und 38 schuch weit hole mit zwaien thuren gegen einander und vir venstern, uff jeder seiten zwei, und sollen die seitenmeur 28 schuh hoch sein.

Zum andern sol ich ein turnlin machen und uff den gibel am langwerk in ein sechs ort 5 schuch weit hole mit vir venstern und einem selbs steinin tach mit tachsimpßen, wie sich geburt und die notdurft erfordert.

Zum dritten sol ich machen vornen an das langwerk, wie sich gezimpt, ein chorlin 24 schuch lang inwendig hole, 22 schuh weit hole, 34 schuh hoch und dorein die gemeinen reyhung zir an gewelb mit 13 schloßsteinen und funf fenstern.

Und an das chorlin eine sacristey inwendig in die virung 10 schuh weit hole mit einem creuzgewelb oder taschen reyhung und 2 fenstern auch einer thur und dasselbig, das es sich in des chors dachung zihe, und die zwen halben gibel der sacristey hinan an das chorlin furen.

Item soll auch dorein drei altar, einen im chor und uff jede seyten in die ecke, als man zum chor herauß get, einen vergrunten, stellen und machen.

Und sollen thur, fenster, ortstein, schreck und tachsimpß auch pfeiler, tach und dergleichen alles von steinwerk gehauen, die fenster mit

hole kelen und jedes sein werklich und, wie sich geburt und zimpt. des und des ganzen baus sol und wil ich sie vor verstendigen werkleuten weren und so sie gewert sein, alsdann haben mir obgenante meine herren zu dem, das sie mir, wie obstet allen zeug uff die hofstatt schaffen sollen, auch fur mein costen, mue, arbeit und alles obgeschriben geredt und versprochen zu geben 230 gulden an muntz, darzu behausung und beholzung im stetlin zu Kirchberg, dweil der bau wert, domit sol und wil ich fur das alles ganz genugig entricht und bezalt sein und ich oder mein erben auch nieman von unsern wegen sie, ir nachkommen und nieman weiter des baus halben umb keinerlei gab, schenk, ergetzung, hilf oder steur ansuchen, mich auch nit beklagen, das ich mich uberstanden oder einichen nachteil oder schaden leiden oder einbußen muße, dan sie solchs nit leiden, auch mir, mein erben, meiner hausfrauen oder jeman von des bestands oder einicher sach wegen doruß fließen[d] nicht mer schuldig sein weder gelten noch einich schenk, ergetzung oder weitergabe geben sollen noch wollen in kein weiß. das haben sie mit namlichen worten mir an- und ausgedingt und damit mergenante mein herren des alles sicher, nemlich das ich den pau also, wie obstet, ausfuren sol und woll, und ob ich verfur, das es on iren costen und schaden, ich auch, so an dem pau icht (= irgend etwas), unwerklich oder anders, dan sein sol oder notdurft erheischt, durch sie selbs oder ire verordenten baumeister oder die werkleut funden und erkant wurde, das ich oder meine erben solch alles und jedes uff unsern costen und schaden endern, wenden und machen sollen, doran sie genügig. das auch ich mein erben oder nieman von unsern wegen sie oder ire nachkommen weiter, dan obstet, nimmer anlangen, umb einiche gab bitten oder ansinnen sollen, hon ich inen zu rechten burgen und selbspflichtigen gesetzt NN und N, also ob inen an obgeschriben geding oder einig hierin begriffen puncten mangel an mir oder mein erben sein, ich oder mein erben dem nit nachkomen, mangel ließen oder inen weiter schad daraus wuchse oder von uns eingefurt wurden, das die gemelten burgen und ire erben sie solchs erstaten und entheben, sie die herren sich des alles an inen erholen und ir hab und guter darumb mit oder one recht angreifen, noten und pfenden sollen imer als lang, vil und gnug, bis inen solcher schaden und alles des, daran sie laut diser verschreibung mangel und gebrechen hetten, volkummenlich ganz und genzlich on allen iren costen und schaden enthebt, vergnugt und allenthalben schadlos und unclagbar gemacht sein.

Und wir itzgenanten NN und N, burgen und selbspflichtigen, bebekennen auch hieinnen der burgschaft und alles des, so von uns an disen brief geschriben stet, gereden und versprechen auch hiemit bei

waren und guten treuen also burgen und selbstpflichtigen zu sein, dem allem getreulich nachzukommen, davor noch wider das alles sol noch mag uns nicht friden, schutzen schirmen noch bedecken keinerlei freiheiten, rechten oder gnaden, dan wir uns fur uns, alle unsere erben hierinn aller freiheiten, rechten und gnaden und sunderlich der rechten, burgen zu gut gesetzt, auch der recht, die gemeinen verzige nichtigen, es gee dan ein sonderung mit ernennung der tail vor, gar und genzlich verzigen und begeben haben, verzeihen und begeben uns auch des alles und jedes wißenlich und mit craft ditz briefs. des alles zu warer urkund hab ich gedachter Lorentz . . . auch wir itzgenanten geburgen und selbpflichtigen mit fleis erbeten die . . .

zwen sollen sigeln.

Die Illustratoren des »Beschlossen gart des rosenkranz mariae«.

Ein Beitrag zur Kenntnis des Holzschnittes der Dürerschule.

Von Dr. **Hans Vollmer**.

Zu derselben Stunde als Dürer seinen Marienlebenzyklus schuf, wurde 1505 in Nürnberg Dr. Ulrich Pinders »Beschlosssen gart des rosenkranz mariae« gedruckt, ein in zwei starken Bänden und elf Büchern vorliegendes Werk, dessen reicher Holzschnittschatz mit zu den bedeutendsten Erzeugnissen dieser Glanzperiode der deutschen Buchillustration gehört. Mit zahlreichen, wenn auch vielfach sich wiederholenden anonymen Holsschnitten von verschiedenen Händen ausgestattet, repräsentiert der »Rosenkranz« eine der wichtigsten Urkunden für die Kenntnis des Holzschnittes der frühen Dürerschule.

Wie das Studium der älteren deutschen Buchillustration ja überhaupt noch erst in seinen Anfängen steckt, so haben auch die Illustrationen des »Rosenkranz« die ihnen gebührende Würdigung bisher nicht gefunden. Wo das Werk erwähnt wird, geschieht das nur oberflächlich und in größerem Zusammenhang; Rieffel war es, der in einem Aufsatz des Repertoriums (Jahrg. XV, p. 292) zuerst den Versuch einer Bestimmung der einzelnen an ihm beschäftigt gewesenen Hände unternahm. Schon vor ihm hatte Muther in seinem grundlegenden Werk über die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance erkannt, daß der Hauptanteil an den Illustrationen des »Rosenkranz« Schäuffelein gehöre. Merkwürdigerweise ging Muther bei dieser richtigen Entdeckung von einem Blatte aus, das evidenterweise gerade nicht von Schäuffelein herrührt, sondern, wie Wilhelm Schmidt (Repertorium 1896, XIX, p. 118) zuerst erkannte, nur auf Hans Baldung Grien zurückgeführt werden kann; es ist fol. 229 R. des zweiten Bandes; wir werden später darauf zurückkommen. Infolge dieses unrichtigen Ausgangspunktes ist etwa die Hälfte der Mutherschen Zuweisungen an Schäuffelein falsch; aber auch unter der anderen Hälfte sind wenige für diesen Meister charakteristische Blätter ausgewählt. Von den über 200 Schnitten, welche die Signatur Schäuffeleins sozusagen an der Stirn geschrieben tragen, zitiert M. nur

2, so daß eine Übersicht über seine Attributionen ein stark getrübtes Bild ergibt. Für die Masse der übrigen Schnitte des Rosenkranz, die nicht Schäuffeleins Eigentum sind, schlägt Muther keine weiteren Namen vor. Vielleicht aber hat seine vorbehaltliche Zuweisung der vier großen Judithdarstellungen des zweiten Bandes an keinen Geringeren als Dürer dazu beigetragen, das Interesse der Forscher auf den »Rosenkranz« hingelenkt zu haben und damit die Ursache zu Rieffels wertvollen Mitteilungen geworden zu sein, die zuerst eine im allgemeinen durchaus zu Recht bestehen bleibende Trennung der einzelnen Hände, wenn auch nur in großen Zügen durchgeführt, brachten. Rieffel erkannte unter der Gesamtheit der Holzschnitte in der Hauptsache das Werk dreier verschiedener Meister: Schäuffeleins, Baldungs und Kulmbachs; die Judithbilder beließ er nach dem Voraufgang Muthers Dürer. Die im »Rosenkranz« enthaltenen Holzschnitte einer älteren Zeit ließ er bei seinen Untersuchungen unberücksichtigt. Rieffels Attributionen erfuhren in einzelnen Punkten eine berichtigende Kritik durch Wilhelm Schmidt, der vor allem den Namen Dürers ausgeschaltet wissen wollte und die betreffenden vier Blätter dem Hans von Kulmbach zuerteilte, nachdem bereits Modern (Jahrbuch der Kunstsammlg. des Allerh. Kaiserh. XVII p. 355) hier den Namen Dürers abgelehnt und an seine Stelle den Schäuffeleins gesetzt hatte. Wichtiger aber war, daß Schmidt durch seine Bestimmung von Fol. 229 R. des zweiten Bandes, das von Muther und Rieffel irrtümlicherweise Schäuffelein zuerteilt worden war, auf Baldung einen festen Ausgangspunkt für die Bestimmung dieses Meisters schuf. Immerhin waren die Blätter, die Rieffel als Baldungschen Anteil herausgegriffen hatte, in der Hauptsache richtig gewählt, namentlich erkannte er zuerst die schlagenden Übereinstimmungen zwischen der blattgroßen Kreuzigung fol. 201 R. des ersten Bandes und dem 1512 datierten Berliner Kreuzigungsgemälde Baldungs. Dagegen irrte Rieffel bei seinen Attributionen an Kulmbach, dessen Anteil er mit dem Baldungs vermengte, mit Ausnahme des einen richtig von ihm als Hans Süß erkannten dreiteiligen Titelblattes zum ersten Band. Die übrigen von ihm dem Kulmbach gegebenen Schnitte sind Baldung's Eigentum, wie schon Wilh. Schmidt in bezug auf mehrere Blätter, wenngleich ohne Angabe näherer Gründe, feststellte. Mit Rieffels Zuweisungen an Schäuffelein endlich, die auch Schmidt in keinem Punkt beanstandete, wird man sich bis auf das erwähnte fol. 229 R. Bd. II, das Baldung gehört, ohne Ausnahme einverstanden erklären müssen.

Damit wäre in Kürze der Stand der heutigen Forschung über die Illustratoren des »Rosenkranz« bezeichnet. Was darüber publiziert ist, trägt fragmentarischen Charakter, schon weil man immer nur einiges Wenige aus der Gesamtheit der Holzschnitte willkürlich, systemlos zur

Besprechung herausgegriffen hat. Und doch handelt es sich hier um Fragen recht bedeutender Art; eine zweifelfreie Bestimmung einer Reihe anonymer Holzschnitte auf Namen wie Baldung und Schäuffelein bleibt immer eine Sache von Belang, hier aber gewinnt das Resultat noch an Interesse, als wir damit Aufschlüsse über die Erstlingsarbeiten beider Meister auf xylographischem Gebiet erhalten; galt doch bisher für das erste von Schäuffeleins Hand illustrierte Buch Pinders 1507 in Nürnberg erschienenes »Speculum passionis«, als Baldungs Erstlingswerk die sechs relativ unbedeutenden, unter starker Anlehnung an Burgkmair gezeichneten Holzschnitte für Geilers 1510 gedrucktes »Buch Granatapfel«. Von Kulmbachs Tätigkeit für den Holzschnitt aber wußte man bisher so gut wie nichts, im »Rosenkranz« haben wir jedenfalls ein Blatt, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann und den geeigneten Ausgangspunkt für weitere Forschungen auf diesem Gebiete zu bilden berufen ist, Anlaß genug für die folgenden Untersuchungen, die zum erstenmal eine Sichtung des gesamten Illustrationsmatierals des »Rosenkranz« nach stilkritischen Gesichtspunkten systematisch durchzuführen versuchen.

Schon ein flüchtiger Überblick über die Illustrationen des »Rosenkranz« läßt erkennen, daß hier nicht nur verschiedene Hände, sondern auch Meister aus ganz verschiedenen Zeiten tätig waren. Neben flüssigen, mit allen Mitteln der vorgeschrittenen Dürerschen Technik arbeitenden Blättern stehen altertümlich anmutende primitive Konturschnitte, die fast auf jede Schraffierung verzichten. Eine stilkritische Untersuchung ergibt, daß die Hauptmasse dieser älteren Blätter von ein und derselben Hand stammt, einem primitiven aber stilsicheren Meister, dessen Anteil sich leicht herausschälen läßt, sobald man einmal seine Eigenart erkannt hat. Fast reine Umrißschnitte, zeichnen sich seine Blätter, ganz allgemein gesagt, durch eine sehr helle Haltung aus, die Zeichnung des Figürlichen ist unbeholfen — die Menschen stehen bei ihm selten recht auf festen Füßen — die Komposition altertümlich, flächenhaft orientiert; die Tiefendimension wird ersetzt durch eine Übereinanderschichtung der Dinge auf der Fläche. (Besonders charakteristisch z. B. auf fol. 168 R. Bd. II, einer Martyriumsszene, wo der Pfeilschütze dem im Vordergrund am Feuer beschäftigten Manne direkt auf dem Kopfe zu stehen scheint.) Die stilistische Behandlung dieser Blätter ist eine überaus charakteristische, daher sich durch eine allein nach stilkritischem Gesichtspunkt verfahrende Untersuchung ohne Schwierigkeiten der diesem Anonymus gehörende Anteil umgrenzen läßt. Zunächst die Behandlung des Vegetabilischen: man betrachte Blätter wie die

Kreuzigung fol. 93 Buch I oder den Schmerzensmann fol. 164 R. Buch IX (s. Abb. 1). Eine weite Hügellandschaft, deren lebhafte Terrainbewegungen durch schematisch wiederholte, fischblasenartig geschweifte Linienformationen bestritten werden, die in haarscharfen Winkeln auslaufen und mit bescheidenen Überschneidungen übereinander angeordnet sind; Schraffierungen finden sich nur im Vordergrund angewendet für Bezeichnung von Rasenflächen oder Bodenerhebungen (der dreieckige Ausschnitt in einer der beiden unteren Ecken des Blattes stereotyp sich wiederholend), während Mittel- und Hintergrund nur in Umrißlinien gegeben sind. Häufig schweben diese Bergzüge der Ferne vollständig in der Luft (wie z. B. auf fol. 5 Buch VI), von einer sukzessiven Entwicklung der Gründe kann man nirgends sprechen. Schon an diesen von Zick-Zacklinien durchfurchten Landschaften ist unser Anonymus sofort wiederzuerkennen. Neben diesem von ihm stark bevorzugten bewegten Landschaftsbilde kommt vereinzelt auch die ruhig durchgezogene Horizontlinie vor, die dann durch einige grobe, ihr parallel geführte Strichlagen begleitet wird (z. B. fol. 168 R. Buch IX). In ähnlich spitzigen Liniaturen sind die Wolkenzüge gezeichnet: knäuelartig ineinander gedrehte, kleinlich und trocken gezeichnete Bänder, die aus einigen spiralförmig ineinander gewundenen parallelen Linienzügen bestehen, die häufig in langgestreckte spitze Dreiecke ganz analog den Formen der Terrainwellen auslaufen. (Vgl. z. B. den von rechts sich in das Bild hineinschiebenden Wolkenzug auf Abb. 1, fol. 9 Buch I usw.) Der Baumschlag wird mit annähernd konvergierend verlaufenden Schraffierungen bestritten; die Behandlung des Laubes ist eine summarische, von dem Versuch, botanische Bestimmbarkeit anzustreben,

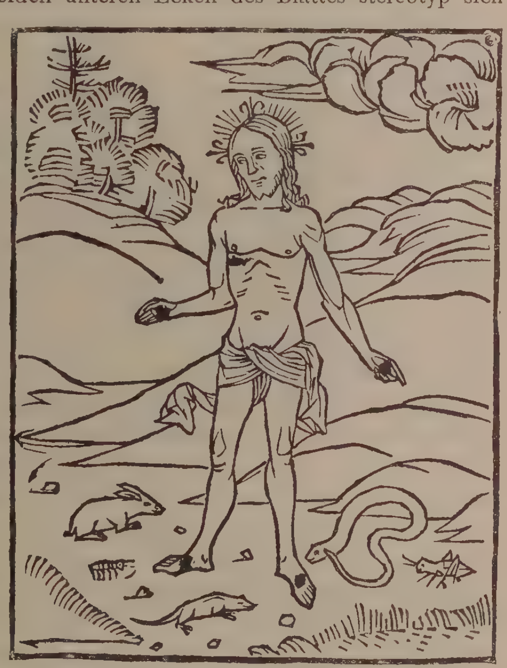


Abb. 1. Schmerzensmann. Unbekannter Meister. »Beschlossen Gart« Fol. 164R. Buch IX.

ist keine Rede; in der Ferne ragt häufig ein schwarzer entlaubter Stamm über das niedere Buschwerk heraus (fol. 123 Buch VIII, fol. 139 Buch VIII). Nur wenn etwa ein Baum einmal in den Vordergrund rückt, tritt wohl auch eine subtilere Behandlung der Laubmassen und des Stammes ein, wie auf fol. 133 Buch VIII, wo dann jedes Blättchen sauber ausgezeichnet wird, oder auf fol. 168 R. Buch IX, wo ein hohler Stamm mit liebevollem Eingehen auf die Einzelform behandelt ist.

In seinen Interieurdarstellungen ist unser Anonymus an der hellen Haltung seiner Blätter, der damit zusammenhängenden abbreviatorischen Behandlungsweise des Raumes und an der Art seiner Figurenzeichnung leicht wiederzuerkennen; seine Innenräume entbehren jeglicher Schraffierung der Wände oder des Fußbodens, ebenso ist von einer Bedachung kaum je etwas zu sehen. Weiße, in einer stark betonten Naht aneinander stoßende Flächen sind die abgekürzte Form für einen Innenraum; der einzige Schmuck der kahlen Wände ist ein Fenster mit hohem Rundbogenabschluß oder von langgestreckter Rechtecksform, durch Säulchen in mehrere Felder zerlegt, bisweilen mit bescheidenem Ausblick auf die Landschaft (fol. 301a R. Buch V, fol. 173 Buch III, fol. 165 Buch III, fol. 95 R. Buch II, fol. 223 Buch IV usw.). Ebenso primitiv ist die Zeichnung des figürlichen Teiles; der nackte Körper wird ganz summarisch behandelt, übertriebene Andeutung des Brustkorbansatzes und der Bauchhöhle wiederholt sich schematisch (fol. 164 R. Buch IX Abb. 1, fol. 93 Buch I). Auch hier im wesentlichen Beschränkung auf Umrißzeichnung; für bekleidete Figuren wird zur Angabe der Draperie ein bescheidenes Maß von Schraffur in Anspruch genommen (fol. 123 Buch VIII, fol. 9, 11 Buch I usw.).

Dazu kommen kleine Äußerlichkeiten, die gleichwohl charakteristische Merkmale in sich schließen, wie z. B. die Bildung der Heiligenscheine: Christus ist fast durchgehend mit der altertümlichen Strahlenglorie, in der die drei Lilien stehen, ausgestattet; erscheint er als Halbfigur oder in der von unserem Anonymus bevorzugten fragmentarischen Form als bloßer Kopf (fol. 161 R. Buch III, fol. 210 R. Buch IV), so umgeben sein Haupt symmetrisch drei Bündel von je drei Strahlen oder Lilien (fol. 257 Buch IV). Vereinzelt kommt auch der weiße Rundteller als Heiligenschein vor (fol. 223 Buch IV, fol. 223 VIII), nie aber die Schäuffeleinsche Strahlensonne.

In die Nachbarschaft von Namen wie Baldung gesetzt, fordern die Holzschnitte dieses Anonymus um so stärker zur Kritik heraus; sie deuten auf einen mangelhaften Zeichner und phantasiearmen Erfinder, der wenig originelle Bildeinfälle hat und sich oftmals wiederholt; über das Thema des knienden Beters gibt es eine Reihe so ähnlich komponierter Blätter

von ihm, daß man bei flüchtigem Hinsehen meint, es handle sich überhaupt um dieselbe Konzeption (fol. 161 R. Buch III, fol. 211 Buch IV, fol. 227 R. Buch IV, fol. 239 b R. Buch IV usw.); die Szene des Arztes am Bett des Kranken fol. 246 R. Buch IV ist genau so angeordnet wie die letzte Kommunikation fol. 230 R. Buch XI und derartige Wiederholungen mehr.

Alle diese soeben aufgezählten Stilmerkmale kehren gleichmäßig auf einer langen Reihe von Holzschnitten des »Rosenkranz« wieder, deren Übereinstimmung untereinander eine so große ist, daß kein Zweifel darüber sein kann, daß der gesamte Komplex dieser älteren Blätter ein und derselben Hand angehört. Es sind das diejenigen Schnitte, die Muther im Auge hatte, als er gegenüber den »modernen« Blättern von »Bestandteilen einer früheren Zeit« sprach, ohne daß er sich näher hierüber ausgelassen hätte, ebensowenig wie einer der anderen der genannten Forscher diese Blätter in den Kreis seiner Betrachtung gezogen hat.

Wir geben jetzt die vollständige Liste der diesem Anonymus angehörenden Illustrationen, wobei wir nur die meist sehr schlecht geschnittenen 35 × 42 mm kleinen Holzschnitte unberücksichtigt lassen, die in großer Anzahl auf ihn zurückgehen. Die übrigen Blätter haben fast durchgehends die ungefähren Maße 48 × 64 mm; wo ein größeres Format vorliegt, ist dies in unserer Liste besonders angegeben.

Buch I. Fol. 9. Petrus mit der Madonna.
Fol. 11. Madonna mit dem Anbeter.
Fol. 69. Das Flußbild.
Fol. 87. Christus imber.
Fol. 93. (72 × 92 mm). Kreuzigung.
Repliken: Fol. 14 R, 16 und 86 R.

Ob einige von den 12 Sternbildern (Fol. 59 bis 62) dem Anonymus gehören, läßt sich nicht sicher entscheiden. Es tragen im allgemeinen sein Gepräge:

Fol. 59 R, 60 a und b, 60 Ra und b, 61 a und b,

doch bleibt die Art der Figurenzeichnung auf diesen Blättern, außer auf Fol. 61 b, eine von der unseres Meisters einigermaßen abweichende.

Buch II. Fol. 95 R. Die beiden Zecher.

Buch III. Fol. 161 a. König David, Harfe spielend.
Fol. 161 R. Der sich geißelnde König.
Fol. 163 Rb. Der Eremit.
Fol. 164 R. Der Harfenspieler im Gemach.
Fol. 165. Der harfenspielende König.
Repliken: Fol. 166 Ra, 168 R, 173, 176, 187, 198 a, 199.

Buch IV. Fol. 210 R. Von den sieben Spiegeln.
Fol. 211. Der nackte Anbeter Christi.
Fol. 211 R.
Fol. 212.
Fol. 215 R (160 × 250 mm). Die neun Engelschöre.
Fol. 219 R (72 × 92 mm). Der Engel Trost.
Fol. 223. Von der Anschauung Gottes.
Fol. 224 Ra. Jesus die Wahrheit.
Fol. 227 R. Der Anbeter.
Fol. 232 R. Gott Vater mit dem Kruzifix.
Fol. 241 R.
Fol. 245 Ra. Der Anbeter.
Fol. 246 R. Der Arzt und der Kranke.
Repliken: Fol. 202 Ra, 239 Rb, 254 R und 257.

Buch V. Fol. 287 R. Die beiden Leser.
Fol. 297 a. Die beiden Kaufleute.
Fol. 298 (72 × 92 mm). Petri wunderbarer Fischzug.
Fol. 301 Ra. Das tanzende Paar.
Repliken: Fol. 258a, 269.

Buch VI. Titelblatt (120 × 160 mm). Drei Teufel, die Gemeinde der Gläubigen verspottend.
Fol. 5. Gabriel im Gespräch mit dem Herrn.
Fol. 50 (72 × 92 mm). Der Teufel versucht Judas.

Das Titelblatt fällt für den ersten Anblick etwas aus dem Rahmen der übrigen Blätter heraus, aber schon ein Vergleich mit Fol. 5 und Fol. 50 dieses Buches beweist die Autorschaft des Anonymus; Draperie und Flugbewegung des Engels gleichen vollkommen der Gabriels auf Fol. 5, die Zeichnung der Teufel mit den phantastisch gezackten Flügeln kehrt auf Fol. 50 wieder.

Buch VII. Fol. 84 R. Die Himmelfahrt der heiligen Magdalena.
Fol. 88 a. Der Hinanstieg zu Christo.
Fol. 96 (72 × 92 mm). Der Kruzifixus.
Repliken: Fol. 68 R, 72 und 97.

Buch VIII. Fol. 123 (72 × 92 mm). Christus, Martha und Maria segnend.
Fol. 123 R. Der Mann auf dem Bergesgipfel.
Fol. 124. Das Meeresbild.
Fol. 124 R. Der betende Hieronymus.
Fol. 125. Christus und der Bischof.
Fol. 126 R. Der adorierende König.
Fol. 132. Der Holzhacker.

Fol. 133. Die Fuchs und Katze jagenden Hunde.
Fol. 133 Rb. Der Hund und der Affe.
Fol. 138. Die zwei das Götzenbild adorierenden Frauen.
Repliken: Fol. 126, 128 R, 133 Ra, 139, 139 R und 143.

Buch IX. Fol. 160 R. Die beiden Gelehrten.
Fol. 164 R (72 × 92 mm). Der Schmerzensmann.
Fol. 168 R (72 × 92 mm). Das Martyrium eines Heiligen.
Replik: Fol. 166 R.

Buch X. Fol. 216. Der Mann vor dem versperrten Hause.
Replik: Fol. 226 R.

Buch XI. Fol. 230 R. Die letzte Kommunikation.
Fol. 241 R. Der nackte, im Feuer kniende Beter.
Fol. 254. Christus nach dem Abendmahl.
Fol. 276. Rb. Die zwei Männer vor dem Hause.
Fol. 279 R. Das Opfer Abrahams.
Repliken: Fol. 261 und 296.

Somit entfällt auf diesen Unbekannten, die Repliken abgerechnet, ein Anteil von mindestens 54 Holzschnitten. Außer diesem Komplex enthält der »Rosenkranz« unter seinen älteren Bestandteilen noch ein Blatt, das vielleicht etwas früheren Datums ist, aber jedenfalls einer anderen Hand angehört. Es ist das Prachtstück einer riesengroß zwischen zwei Rosenkranzbetern thronenden Madonna im Rosenhag, Fol. 94 R Bd. I, als Titelblatt zum zweiten Buch benutzt, ein mit außerordentlicher Subtilität gezeichnetes Blatt von strenger Schönheit und ausgesprochen dekorativem Charakter, in Stil und Qualität stark von den Schnitten des Anonymus differierend. Auch hier zwar im wesentlichen bloße Umrißzeichnung, aber welche Beherrschung des Figürlichen gegenüber den steifen Gliederpuppen dort! Mit allem Archaismus des Stiles verbindet dieser Meister eine merkwürdige Großartigkeit der Zeichnung, die zusammengeht mit einer Idealität der Typen, die Erinnerungen an die zarten Madonnengestalten eines Meister Berthold wachruft (überaus reizvoll z. B. die Bewegung des Kindes). Wenn das Blatt auch andererseits wieder gewisser Beziehungen zu den Blättern des Anonymus nicht entbehrt, so sind die Qualitätsdifferenzen doch zu bedeutend, als daß sie sich durch die Geschicklichkeit eines Formschneiders oder den größeren Maßstab des Blattes erklären ließen.

Wer ist nun der unbekannte Zeichner dieser 54 Holzschnitte des »Rosenkranz«? Als ich die ältere Nürnberger Buchillustration daraufhin prüfte, ob sich etwa an irgendeiner Stelle Blätter fänden, die mit diesen

anonymen Rosenkranzschnitten stilistische Übereinstimmungen aufwiesen, fiel mir eine auf den ersten Blick überzeugende Stilverwandtschaft mit einigen der illuminierten Schnitte der 1488 bei Anton Koburger zu Nürnberg gedruckten »Legenda aurea« auf. Man vergleiche den wunderbaren Fischzug Petri im »Rosenkranz« (Fol. 298 Buch V) mit dem analogen Blatt der »Legenda« (Fol. 55). Die Szene ist, soweit die Formatunterschiede das zuließen, in ganz ähnlicher Weise komponiert, im »Rosenkranz« nur reduziert in der Figurenzahl, dem kleineren Format entsprechend, und im Gegensinne wiederholt; vor allem aber sind durchschlagend die Übereinstimmungen in der stilistischen Behandlung: dieselbe charakteristische Stilisierung der Landschaft mit ihren Bergzügen im Hintergrunde durch jene uns von dem Anonymus her bekannten fischblasenartigen Formationen, dieselbe etwas zaghaft unentschiedene Stilisierung des Wassers, Beziehungen genug, um wohl ohne Zögern für beide Schnitte denselben Vorzeichner annehmen zu dürfen.

Führt man diese Vergleiche weiter, so bemerkt man, wie die Beziehungen sich häufen. Man vergleiche Fol. 84 R des siebenten Buches des »Rosenkranz« mit der rechten Hälfte von Fol. 72 der »Legenda«; der Vorwurf ist beidemal eine Auffahrt der heiligen Magdalena. Dieselbe summarische Modellierung des nackten Frauenkörpers mit Übereinstimmungen bis in Details hinein (Modellierung der Kniescheibe, des Bauchansatzes usw.); die Heilige präsentiert sich beidemal in genau gleicher Ansicht und schwebt auf beiden Blättern aus einer Art Erdspalte heraus.

Wenn man sonst den bewegten Zickzacklandschaften des »Rosenkranz« in der »Legenda« nicht begegnet, so ist nicht zu vergessen, daß auch ein Hauptblatt unseres Anonymus im »Rosenkranz« ein wesentlich anders behandeltes Landschaftsbild zeigt (Fol. 168 R Buch IX), und eben dieses findet sich auf zahlreichen Schnitten der »Legenda« wieder (z. B. Fol. 200: Martyrium des heiligen Quintinus). Dazu kommen Übereinstimmungen in den Typen; so wiederholt sich die links stehende Frau Fol. 123 Buch VIII des »Rosenkranz« mit gleicher Kopftracht und Frisur in der knienden linken Randfigur Fol. 121 R der »Legenda«. Man vergleiche die analoge Modellierung des Nackten Fol. 164 R Buch IX des »Rosenkranz« und Fol. 27 R der »Legenda«. (Die Begrenzungslinien des Brustkorbes nach oben und unten, gleiche Schlingung des Schamtuches durch die Schenkel hindurch.) Das gespreizte Stehmotiv des Christus des Rosenkranzblattes ist hier der von einem Vordermann überschnittenen rechten Randfigur gegeben. Oder man vergleiche etwa die Stilisierung des Wolkenzuges auf diesem Blatt des »Rosenkranz« mit der ganz analogen auf Fol. 6 R der »Legenda«.

Muther hatte die Vermutung ausgesprochen, daß die Illustrationen der »Legenda« wahrscheinlich nicht in Nürnberg, sondern in Köln entstanden seien, da sie eine große Ähnlichkeit mit denen der berühmten, um 1480 bei Heinrich Quentel erschienenen Kölnischen Bibel hätten.

Über den Ursprung der Illustrationen dieser Kölnischen Bibel herrschen bekanntlich die größten Meinungsverschiedenheiten; während die einen (Muther) sie für kölnisch halten, vermuten die anderen in ihnen nürnbergischen Ursprung, wozu den Anlaß die Tatsache gegeben hat, daß die Holzschnitte der Bibel in der 1483 von Koburger in Nürnberg gedruckten deutschen Bibel wieder verwendet worden sind; ja man hielt sogar einen Autornamen, den Michael Wohlgemuts, für sie bereit.

So überzeugend mir nun aber die stilistischen Beziehungen zwischen den Illustrationen des »Rosenkranz« und der »Legenda« erscheinen, so wenig kann ich eine Stilverwandtschaft zwischen den Schnitten dieser beiden Bücher einerseits und denen der Kölner Bibel andererseits entdecken. Die Stilisierung des Wassers und der vegetabilischen Teile hier ist eine durchaus verschiedene von der in der »Legenda« und »Rosenkranz« geübten. Man vergleiche zwei Blätter, wie den Fischzug Petri (»Rosenkranz» Fol. 298 Buch V) und den Traum Jakobs (Fol. 18 der Nürnberger Bibel) auf ihre Stilisierung des Wassers hin; dort zaghaft hingesetzte, dünne, horizontale Strichelung, durch weiße Flächen unterbrochen und hier und da willkürlich durch Kurven abgelöst, hier ein in gleichmäßigem Strich und Stärke konsequent durchgeführtes System von in schlangenartigen Windungen verlaufenden Parallelzügen, das sich nach dem Hintergrunde zu ersetzt durch schematisch übereinander geschichtete, sich z. T. verdeckende, durch Parallelen bestrittene halbrunde Linienformationen. Unmöglich können solche fundamentalen Differenzen in der stilistischen Behandlung auf Rechnung des Formschneiders gesetzt werden. Und ebenso stark unterscheidet sich die Behandlung des Vegetabilischen und schließlich auch die des Figürlichen; z. B. kommen die für die Bibelbilder so charakteristischen immer und immer wiederholten, reinlich ausgezeichneten Lorbeerbäume weder in der «Legenda« noch im »Rosenkranz« an irgendeiner Stelle vor.

Wie dem aber auch sei; fest steht, daß unser Anonymus des »Rosenkranz« identisch ist mit dem leider ebenso unbekannten Verfasser der meisten Illustrationen der »Legenda« (Auch hier sind wohl mindestens zwei Hände zu unterscheiden.) Es ist ein Zeitraum von 17 Jahren, der die Herausgabe beider Bücher trennt; sicher aber ist, daß diese fraglichen Schnitte des »Rosenkranz« ihrer Entstehungszeit nach nicht allzuweit liegen von denen der »Legenda«; ja, man wäre fast geneigt an-

zunehmen, die Schnitte der »Legenda« seien jüngeren Datums als die 54 Rosenkranzblätter, da sie vielfach, namentlich in der lebendigeren Zeichnung der Figuren, ein vorgeschritteneres Aussehen tragen. Auf keinen Fall aber geht es an, den großen Zeitintervall zwischen der Herausgabe der beiden Bücher etwa auch für die Illustrationen verbindlich machen zu wollen.

Nach der Betrachtung dieser älteren Schnitte kommen wir zu den »modernen« Illustratoren, deren Besprechung wir mit Schäuffelein einleiten.

Die stilistische Untersuchung hat auszugehen von der blattgroßen Kreuzigung vor Fol. 65 des siebenten Buches, die zugleich als Titelblatt des »Speculum« verwendet ist und, wenn auch nicht durch Signatur ausgezeichnet, sich doch so vollkommen in den Zusammenhang der signierten Schäuffelein-Blätter des »Speculum« einreiht, daß ein Zweifel über den Autor nicht bestehen kann; das Blatt ist denn auch schon von Bartsch ohne Anmerkung als Schäuffelein aufgenommen (B. 34). Auffallenderweise leugnet Muther gerade angesichts dieses Blattes eine Verwandtschaft mit beglaubigten Schäuffeleinschen Arbeiten; Rieffel erkannte es zuerst als das Hauptblatt unter den Schäuffelein-Schnitten des »Rosenkranz«. Es kann als Prüfstein für alle weiteren Zuweisungen dienen.

Muther hatte unter dem Schäuffeleinschen Anteil u. a. die beiden Schnitte Fol. 182a Buch III, die Bergpredigt, und Fol. 185 desselben Buches, die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses, mit aufgezählt; beide Blätter finden sich auch in der Schäuffelein-Liste Rieffels. In der Tat zeigen diese beiden Arbeiten sowohl untereinander, wie mit der blattgroßen Kreuzigung verglichen derart evidente stilistische Übereinstimmungen, daß die Identität der Hände ohne weiteres einleuchtet. Man vergleiche nur die Stilisierung des Baumschlages: dieselben dünnen, hellen Stämmchen, die in Bündeln auftretend das Laub durchdringen. Die Behandlung des Laubes selbst; jene wolligen, rundlichen Formationen von starkem Reliefeindruck, mit fest umschriebenen Konturen und leichter, mit parallelen Häkchen bestrittener Schraffur. (Besonders gut zu studieren an Blättern wie Fol. 185 Buch III, Fol. 90 Buch I, Fol. 178 R Buch IX.) Charakteristisch ist die Absetzung dieser lichten Baumkronen und einzelner Partien der weißen Stämmchen gegen einen dunkel schraffierten Grund. Ähnlich die Stilisierung der Wolken: nicht die trockenen, gedrehten Bänder des Anonymus, sondern vaporose Gebilde mit rundlich geführtem Umriß, denen durch sparsame Schraffur und Abhebung von dunklem Grunde oft etwas Glänzendes, Schimmerndes mitgeteilt ist. (Fol. 185 Buch III, Fol. 157 Buch VIII.)

Außerdem ist Schäuffelein an zahlreichen kleinen Äußerlichkeiten wiederzuerkennen: die kurzen Proportionierungen seiner meist etwas hastig und ungeschickt sich bewegenden Figuren, der Mangel an Beherrschung der Perspektive, sein gleichmäßig wiederkehrender Christustypus mit der stacheligen Strahlensonne um das Haupt, der Charakter seiner Landschaften mit jenen fernen, hell in der Sonne liegenden Bergzügen, die in weichen schlaffen Linien den Horizont begrenzen, alles das wiederholt sich in späteren, durch Signatur beglaubigten Schäuffeleinschen Schnitten in ganz ähnlicher Weise und weicht andererseits von der Art des Anonymus so entschieden ab, daß die Möglichkeit einer Verwechslung des beiderseitigen Anteiles ausgeschlossen ist; Schäuffelein ist nicht nur der Vorgeschrittenere, sondern auch der qualitativ höher Stehende von beiden. Seine Figurenzeichnung leidet noch vielfach an einer empfindlichen Unsicherheit, die Schäuffelein niemals völlig überwunden hat, überrascht dann hier und da aber doch wieder durch ihre flotte Behandlung wie etwa auf der Himmelfahrt Mariae, Fol. 58 R des I. Buches, einem Blatte,



Abb. 2. Der Auszug der Kinder Israel. H. L. Schäuffelein. »Beschlossen Gart«. Fol. 202 Buch IV.

das auch kompositionell durch seine entschiedenen Subordinierungen für das Jahr 1505 immerhin eine bemerkenswerte Leistung bedeutet[1]) (72 mm br., 92 mm h.).

Die kleineren Blätter, die das Format 48 × 65 mm wiederholen, sind im allgemeinen flüchtiger geschnitten, aber auch hier gibt es nur wenige, bei denen man schwanken kann, ob man sie Schäuffelein zuerteilen soll oder nicht; ein Vergleich mit Fol. 185 Buch III lehrt z. B. ohne weiteres, daß auch das nächstfolgende Fol. 186 von Schäuffelein herrühren muß, obwohl das Blatt qualitativ stark dagegen abfällt; das sind Differenzen, für die man durchaus nur den Formschneider verantwortlich machen darf.

Die Interieurdarstellungen Schäuffeleins sind von denen des Anonymus schon an der reicheren Schraffur zu unterscheiden. Man vergleiche die Raumbehandlung auf zwei ungefähr inhaltsgleichen Blättern wie Fol. 230 R des XI. Buches (Anonymus) und Fol. 39 R des VI. Buches; bei dem Anonymus nichts wie weiße, kahle Flächen, deren Gruppierung zueinander ohne die Verkürzung des bildeinwärts gestellten Bettes gar nicht den Eindruck eines eingeschlossenen Luftvolumens übermitteln würde; bei Schäuffelein Parallelbegleitung der Bettrichtung durch Gesims, Türsturzlinie usw. und Unterstützung des so gewonnenen Raumeindrucks durch Anwendung eines Systems von in verschiedener Richtung laufenden Schraffierungen. In den kleineren Schnitten ist die Raumbehandlung wohl auch bei ihm oft eine abgekürzte, nur andeutende wie etwa auf Fol. 265 R Buch XI, wo sich die Figuren analog den Schäuffeleinschen Baumstämmchen hell vom dunklen Grund abheben; aber der Gesamthabitus auch solcher Blätter leidet doch nie an jener öden Gleichförmigkeit der Interieurs des Anonymus, eben dank jener belebenden malerischen Kontraste von Hell und Dunkel.

Wie schon angedeutet, sind auch Schäuffeleins Zeichnungen für den Rosenkranz von verschiedenen Formschneidern auf den Holzstock gebracht. Neben vorzüglich geschnittenen Blättern wie der großen Kreuzigung oder den drei Langblättern des V. Buches, Fol. 277, 278, 279, stehen roh und ungeschickt behandelte wie Fol. 258 b und c des V. Buches, wo man zuerst meinen möchte, sie stammten von der Hand des

[1]) Daß der Schnitt nur auf Schäuffelein zurückgehen kann, lehrt schon ein Vergleich mit dem Nördlinger Gemälde der Krönung Mariae einerseits, dem signierten Holzschnitt der Ausgießung des heiligen Geistes (B. 50) andererseits. So z. B. wiederholt sich der für Schäuffelein charakteristische, in allzu stark verkürzter Unteransicht erscheinende aufblickende Kopf des einen der Apostel auf allen drei Darstellungen in ganz derselben Weise; ähnlich auch bei dem berittenen Hauptmann auf der großen Kreuzigung Fol. 65 des II. Bandes.

Anonymus, der auf derselben Seite Fol. 258 a geliefert hat. Aber ein Blick auf die andere Behandlung der Wolken und die Art der Strichelung des Vordergrundes genügt, die Autorschaft Schäuffeleins festzustellen, ganz abgesehen von sekundären Merkmalen, wie dem für Schäuffelein charakteristischen Christustyp mit dem gleichmäßigen Strahlennimbus, der bei dem Anonymus nie vorkommt.

Daß man es nun bei allen diese stilistischen Eigenschaften aufweisenden Blättern in der Tat mit Schäuffelein selbst zu tun hat und nicht mit einem von dem Meister abhängigen Anonymus wird durch die Qualität der Blätter entschieden, die in den meisten Fällen durchaus auf der Höhe der als Schäuffelein allgemein anerkannten Illustrationen des Spekulum steht. Wenn man für zahlreiche, namentlich der kleineren Schnitte des Rosenkranz den Meister selbst nicht recht verantwortlich zu machen sich getraut, so darf man nicht vergessen, daß es sich hier einmal um die Erstlingsarbeiten Schäuffeleins für den Holzschnitt handelt und daß zweitens der kleine Maßstab dem Formschneider naturgemäß größere Schwierigkeiten entgegensetzte, als bei der Übertragung der blattgroßen Vorlagen für das Spekulum zu überwinden waren. Aber Blätter wie Fol. 157 Buch VIII, Fol. 185 Buch III, Fol. 171 Buch III, Fol. 90 Buch I und viele andere auch der 48 × 65 mm kleinen Schnitte erreichen durchaus die Qualitäten signierter Schäuffelein-Schnitte aus späterer Zeit, so daß nicht der mindeste Grund vorliegt, an die Stelle des Meisters einen unbekannten Schüler zu setzen.

Hat man sich einmal mit allen Merkmalen des Schäuffeleinschen Stiles vertraut gemacht, so bereitet es keine allzugroßen Schwierigkeiten, seinen Anteil zu sondieren. Von den elf Blättern, die Muther als Schäuffeleinsche Arbeiten aus dem Illustrationswerk des Rosenkranz herausgriff, sind fünf sicherlich an Baldung abzugeben, nämlich: Fol. 229 R Bd. II, ein Blatt, auf das wir ausführlich zurückkommen, — Fol. 86 a R (nicht 87 wie Muther) Christus als Weltenrichter — Fol. 183 R Christus mit Teufel und Sünde — Fol. 116 (nicht 16) Der Schmerzensmann, einer der schönsten Baldung-Schnitte im Rosenkranz, und Fol. 262 Die Adoration Christi, sämtlich dem II. Band angehörend. Der aussätzige Hiob Fol. 117, (nicht 107), Buch II, ist zwar Schäuffeleinsche Arbeit, gehört aber nicht zu den charakteristischen Stücken, während der Sündenfall (Fol. 152 R Buch III) nur mit stärkstem Vorbehalt Schäuffelein zugewiesen werden kann; die Stilisierung des Baumes und der Landschaft ist eine für Schäuffelein mindestens höchst auffallende, wenn Analogien dazu auch nicht ganz fehlen (z. B. Fol. 81 R Buch I), namentlich aber ist die Zeichnung der Figuren eine zu freie und flüssige für ihn. Die von Muther auf Schäuffelein getaufte Kreuztragung, Fol. 94 R des

VII. Buches, frappiert durch den großen Maßstab der Figuren, auch weicht der Christustypus sowie die Behandlung der Landschaft hier von dem bei Schäuffelein Üblichen ab. Auf jeden Fall wäre die Zuweisung auch dieses Blattes an Schäuffelein mit einem Fragezeichen zu versehen; an Baldung läßt sich nicht denken, eher noch an den jungen Kulmbach. Wir kommen später darauf zurück. Bemerkenswert ist, daß keines dieser letztgenannten acht Blätter von Rieffel in seine Schäuffelein-Liste der Rosenkranz-Illustrationen mit herübergenommen ist.

Rieffel zählt 17 Schnitte auf, für die er Schäuffeleins Autorschaft in Anspruch nimmt, ohne mit dieser Zahl irgendwie einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen. Es sind, mit der einen Ausnahme Fol. 229 R Bd. II, wovon bereits die Rede war, sämtlich Blätter, bei denen kein Zweifel über die Richtigkeit ihrer Taufe bestehen kann. Der 160 mm br., 122 mm h. Holzschnitt Fol. 9 R des VI. Buches, das Einhorn, das im Schoß der Jungfrau Schutz sucht, wurde von Rieffel Kulmbach zuerteilt, gehört aber sicherlich Schäuffelein, wenngleich zugegeben werden soll, daß das Blatt auf den ersten Anblick für Schäuffelein etwas Befremdendes hat; bei näherer Prüfung aber ergeben sich mannigfache Beziehungen zu Schäuffeleinschen Schnitten; so z. B. kehrt der Rundturm in derselben Gestalt auf Fol. 32 R des VI. Buches wieder, das Zahnsims wiederholt sich in derselben Behandlung in der Zahnung des Spiegels auf Fol. 85 a des VII. Buches, das etwas kleinlich behandelte Ziegelmauerwerk hat zahlreiche Analogien bei Schäuffelein usw. Andererseits aber fehlen dem Blatt jegliche Stilbeziehungen zu dem blattgroßen Titelschnitt des I. Buches, der, wie mir scheint, mit vollem Recht, von Rieffel für Kulmbach in Anspruch genommen wird.

Die schlecht geschnittene Kreuzannagelung Christi, Fol. 79 Buch VII, von Rieffel Baldung zuerteilt, dürfte wohl doch Schäuffelein gehören; ich gestehe, bei diesem Blatt selbst lange im Zweifel gewesen zu sein, doch scheint mir die enge Verwandtschaft mit dem analogen, von Schäuffelein herrührenden Blatt des Spekulum (Fol. 51 R) mehr für diesen Meister zu sprechen; die Figurenanzahl ist in dem kleinen Rosenkranzschnitt zwar bedeutend — auf 4 Personen — reduziert, aber Übereinstimmungen wie der beide Male in gleicher Verkürzung am Boden liegende Kruzifixus, die fast wörtliche Wiederholung der knienden Schergen im Vordergrund und des hämmernden zu Häupten Christi machen die Autorschaft Schäuffeleins doch sehr wahrscheinlich. Selbst ein so nebensächliches Akzessorium wie der dreifüßige Henkeltopf mit dem Nagel darin kehrt auf dem Rosenkranzschnitt in derselben Form, nur an andere Stelle versetzt, wieder.

Wie die Holzschnitte des Anonymus, sind auch viele der Schäuffeleinschen Schnitte mehrmals verwendet; ohne diese Repliken beträgt die Zahl der Schäuffelein-Schnitte im »Rosenkranz« etwa 200.

Liste der Schäuffeleinschen Holzschnitte des »Rosenkranz«. (Wo die Formatgröße nicht angegeben ist, beträgt sie 48 mm × 64 mm).

Buch I.

Fol. 1 a R.
Fol. 1 b R.
Fol. 2.
Fol. 2 R.
Fol. 3.
Fol. 3 a R.
Fol. 3 b R.
Fol. 6.
Fol. 8.
Fol. 8 R.
Fol. 10 (72 mm br., 92 mm h.)
Fol. 12 (" " " " " ")
Fol. 19 a R.
Fol. 19 b R.
Fol. 20 a.
Fol. 20 b.
Fol. 20 a R.
Fol. 20 b R (72 mm × 92 mm).
Fol. 21 R.
Fol. 48 R (72 × 92 mm).
Fol. 55 a (" " " ").
Fol. 58 R (" " " ").
Fol. 59 a (?).
Fol. 59 b (?).
Fol. 59 R (?).
Fol. 60 a (?).
Fol. 60 b (?).
Fol. 60 a R (?).
Fol. 60 b R (?).
Fol. 61 a (?).
Fol. 61 a R (?).
Fol. 61 b R (?).
Fol. 62 a (?).
Fol. 68 R.
Fol. 70.
Fol. 70 R.
Fol. 71 a.
Fol. 71 a R.
Fol. 79.
Fol. 80.
Fol. 80 R.
Fol. 81 R.
Fol. 82.
Fol. 82 b R.
Fol. 83.
Fol. 85.
Fol. 85 R.
Fol. 90 b (72 mm × 92 mm).
Fol. 90 R.

Repliken: Fol. 9 R, Fol. 22.

Buch II.

Fol. 104 a.
Fol. 117 (72 mm × 92 mm).
Fol. 150.

Repliken: Fol. 95 a, Fol. 95 b.

Buch III.

Fol. 152 (72 mm × 92 mm).
Fol. 152 R (?) (Baldung?)
Fol. 153 (72 mm × 92 mm).
Fol. 154 (" " " " ").
Fol. 155 (" " " " ").
Fol. 156.
Fol. 158 R.
Fol. 160 a R.
Fol. 160 b R.
Fol. 161 b.

Fol. 163a R.
Fol. 166b R.
Fol. 168.
Fol. 171 (72 mm × 92 mm).
Fol. 172b („ „ „ „ „).
Fol. 177 („ „ „ „ „).
Fol. 180 R.
Fol. 181 R.
Fol. 182a (72 mm × 92 mm).
Fol. 185.
Fol. 186.
Fol. 187 R.
Fol. 188.
Fol. 188 R.
Fol. 189.
Fol. 190 (fälschlich: 200 paginiert).
Fol. 194.
Fol. 195.
Fol. 196.
Fol. 196 R.
Fol. 197.
Fol. 198 R.
Fol. 200 R.

Repliken: Fol. 160, Fol. 166, Fol. 167, Fol. 201.

Buch IV.

Fol. 202 (doppeltgeteilt. 160 mm br., 120 mm h.).
Fol. 203.
Fol. 203 R.
Fol. 204 R.
Fol. 206 (?) (72 × 92 mm).
Fol. 207.
Fol. 208.
Fol. 210.
Fol. 212 R.
Fol. 213.
Fol. 213 R.
Fol. 214.
Fol. 216.
Fol. 218.
Fol. 225 R.
Fol. 226.
Fol. 226 R.
Fol. 227.
Fol. 229 R.
Fol. 232 (?) (Anonymus?).
Fol. 233 R.
Fol. 236 R.
Fol. 238 R.
Fol. 240.
Fol. 242 R.
Fol. 245.
Fol. 251 R.
Fol. 252 R.

Repliken: Fol. 228, Fol. 235 R, fol. 238.

Buch V.

Fol. 258 R.
Fol. 260.
Fol. 260 R.
Fol. 261.
Fol. 261 R.
Fol. 262a R.
Fol. 262b R.
Fol. 263.
Fol. 264.
Fol. 264 R.
Fol. 265.
Fol. 266a.
Fol. 266b.
Fol. 266 R.
Fol. 267.
Fol. 267 R.
Fol. 269 R.
Fol. 270.
Fol. 270 R.
Fol. 271 b.

Fol. 271 R.
Fol. 272 a.
Fol. 272 b.
Fol. 273.
Fol. 273 R.
Fol. 274 a R.
Fol. 274 b R.
Fol. 275 R.
Fol. 276.
Fol. 276 R.
Fol. 277 (158 mm br., 82 mm h).
Fol. 278 („ „ „ „ „ „).
Fol. 279 („ „ „ „ „ „).
Fol. 286 R.

Repliken: Fol. 258 b, Fol. 258 c, Fol. 259, Fol. 259 R, Fol. 262, Fol. 268, Fol. 291 a, Fol. 300 R.

Buch VI.

Die beiden Schnitte des linken Tittelblattes, je 72 × 92 mm.

Fol. 9 R (162 mm br., 122 mm h.).
Fol. 11 („ „ „ „ „ „).
Fol. 11 R (72 mm × 92 mm).
Fol. 12 („ „ „ „ „).
Fol. 14 („ „ „ „ „).
Fol. 17 („ „ „ „ „).
Fol. 19 („ „ „ „ „).
Fol. 20.
Fol. 20 R („ „ „ „ „).
Fol. 22 R („ „ „ „ „).
Fol. 24 R („ „ „ „ „).
Fol. 26 R(?)(„ „ „ „ „).
Fol. 27 R (72 mm × 92 mm).
Fol. 28 („ „ „ „ „).
Fol. 32 R.
Fol. 33 R („ „ „ „ „).
Fol. 38 („ „ „ „ „).
Fol. 38 R („ „ „ „ „).
Fol. 39 R („ „ „ „ „).
Fol. 40 R („ „ „ „ „).
Fol. 41 („ „ „ „ „).

Repliken: Fol. 15 R, Fol. 23, Fol. 31 R.

Buch VII.

Titelblatt vor Fol. 65 (blattgroß).

Fol. 79 (?).
Fol. 98 (?).
Fol. 105 R.
Fol. 106.
Fol. 113 a.
Fol. 113 b.

Repliken: Fol. 75 R, Fol. 85 a, Fol. 106 R.

Buch VIII.

Fol. 144 a.

Repliken: Fol. 128, Fol. 129, Fol. 130, Fol. 131, Fol. 155 R.

Buch IX.

Fol. 159 R (72 mm × 92 mm).
Fol. 166.
Fol. 167 R („ „ „ „ „).
Fol. 169 a R („ „ „ „ „).
Fol. 178 R („ „ „ „ „).
Fol. 181 R.
Fol. 187 b.
Fol. 188 b (72 mm × 92 mm).
Fol. 193.

Repliken: Fol. 157, Fol. 162, Fol. 177 R, Fol. 183, Fol. 185 R, Fol. 186.

Buch X.

Fol. 207 R. Fol. 209.

Repliken: Fol. 205, Fol. 212, Fol. 214, Fol. 223 (?).

Buch XI.

Nur Repliken enthaltend: Fol. 232 R, Fol. 239 R, Fol. 246, Fol. 249 (?), Fol. 251 R, Fol. 252 R, Fol. 257, Fol. 258 R, Fol. 262 R, Fol. 263 R, Fol. 264 R, Fol. 265 R, Fol. 266 R, Fol. 267 R (?), Fol. 270 R, Fol. 271, Fol. 271 R, Fol. 272, Fol. 275a R, Fol. 275b R, Fol. 277 R, Fol. 280b R, Fol. 288a, Fol. 289 R, Fol. 290 R, Fol. 292, Fol. 292b R, Fol. 293 und Fol. 296 R.

Fortsetzung folgt.

Zur Geschichte der altösterreichischen Malerei.

Von **Wilhelm Suida.**

Die nahe Verwandtschaft zwischen den beiden Kreuzigungsbildern von 1449 im Wiener Hofmuseum und von 1457 im Grazer Dom ist schon seit längerer Zeit beobachtet worden. Joh. Graus hat, soweit mir bekannt ist, zuerst beide Werke einem Künstler zugeschrieben[1]). Die Richtigkeit dieser Beobachtung wäre nun wohl kaum jemals in Zweifel gezogen worden, wenn nicht vermeintliche Künstlersignaturen eine Scheidewand zwischen den beiden Gemälden aufgerichtet hätten. Es wäre überflüssig, all die Analogien in Komposition und Einzelfiguren nochmals anzuführen, die schon Stiassny aufgezählt hat[2].) Die natürliche Schlußfolgerung aus solchen Betrachtungen wäre nun gewiß die, daß wir im Grazer Bilde die reifere Lösung des gleichen Problems durch den gleichen Künstler vor uns haben wie im Wiener Bilde. Die formalen Eigentümlichkeiten beider Werke und ein Vergleich zwischen ihnen geben aber auch, wie ich glaube, sehr klare Auskunft über die künstlerische Schulung des Malers und die bestimmenden Eindrücke zwischen 1449—1457. Der Maler ist ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Lucas Moser, des Konrad Witz und des Meisters des Tucheraltars und hat von ihnen allen wahrscheinlich bestimmende Eindrücke empfangen. Allerdings fehlt die Vorstufe seines Stiles auch in Österreich selbst nicht. Vielleicht dürfen wir den Maler des Altars aus der Armenkapelle in Hallein im Salzburger Museum für den direkten Lehrer unseres Meisters halten[3]). Im Wiener Kreuzigungsbilde lassen Typen, wie beispielsweise des Longinus an Moser denken, die Köpfe mit kurzer, etwas aufgestellter Nase (z. B.

---

[1]) Kunstchronik 1891, Sp. 591 ff.; Kirchenschmuck 1891, S. 61 f.

[2]) Altsalzburger Tafelbilder. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XXIII 1903.

[3]) Das Mittelbild stellt die Anbetung der hl. drei Könige vor. Auch ein kleines Kreuzigungsbild des beginnenden 15. Jahrhunderts in St. Florian ist hier zu nennen. Eine Parallelgestalt zu unserem Meister in Niederösterreich möchte ich den »Meister der neun Engelchöre« nach der aus Wien stammenden bedeutsamen Bilderfolge in Klosterneuburg nennen. Von diesem Künstler und Werken, die ihm angehören, soll nächstens die Rede sein.

Magdalena, der feiste Pharisäer zu Pferde) gemahnen an Witz, dessen Kriegerfiguren vom Baseler Altar auch in den Geharnischten nachklingen. Namentlich die scharfen Glanzlichter auf der dunklen Rüstung sind in ganz ähnlicher Weise behandelt.

Ein weiteres Bild unseres Künstlers, das wenig nach 1449 entstanden sein mag, befindet sich in der Galleria Manfredini des Seminario Patriarcale in Venedig[4]). Es stellt den Tod Mariens dar. Maria kniet in dunkelblauem Kleid, von zwei Aposteln gestützt, vor dem Betpult mit aufgeschlagenem Buche. Die anderen Apostel, teils betend, teils kerzenhaltend, umgeben sie. Unten sitzen rechts und links je ein greiser Apostel, ruhig in einem Buche lesend. Das Bild ist gut erhalten. Von gemustertem Goldgrund heben sich das Rot, Ockergelb, Schwarzblau der Gewänder ab. In Typen (vgl. Maria auf beiden Bildern) und Kolorit finden wir zum Wiener Gemälde die größte Verwandtschaft.

Dürfen wir etwa aus dem Umstande, daß das Bild sich heute in Venedig befindet, den Schluß ziehen, dasselbe sei schon seit alters her in Oberitalien gewesen? Zwingend ist dieser Schluß allerdings nicht, aber die Möglichkeit ist vorhanden. Und daß unser Maler nach 1449 in Italien war, berichtet uns unzweideutig das Grazer Kreuzigungsbild. Mag man schon eine gewisse Berührung mit der Kunst Italiens aus der Wiener Tafel herauslesen, eine viel intensivere Einwirkung erfolgt später. Den Fresken Altichieros, wie Eitelberger wollte, kann allerdings unser Meister diese neue Auffassung der menschlichen Gestalt, diese prachtvolle Durchbildung des nackten Körpers, wie sie Christus und die beiden Schächer zeigen, nicht entnommen haben. An Stelle der gotischen Schematisierung im Bilde von 1449 tritt in dem von 1457 eine auf staunenswerter Kenntnis der Natur beruhende Monumentalisierung der menschlichen Gestalt, die nur durch die unmittelbare Einwirkung der florentinischen Quattrocentokunst, speziell auch der Werke Masaccios, erklärt werden kann. Möchte man sich doch auch durch den aus dem Hintergrunde heransprengenden Reiter mit erhobenem Arme (auf dem Grazer Bilde ganz rechts) an den grandiosen Geharnischten auf Masaccios Kreuzigung in S. Clemente in Rom erinnert fühlen!

Ist unser Maler an die Probleme des Landschaftlichen noch nicht herangetreten, soweit wir nach den erhaltenen Werken beurteilen können, so war er doch mit Erfolg bestrebt, seinen Kompositionen räumliche Gliederung und Tiefe zu geben. Um die Vertiefung von der Bildfläche nach dem Verschwindungspunkte hin anzudeuten und dadurch seinen mit

[4]) Die Zugehörigkeit dieses Bildes zur Wiener Kreuzigung habe ich schon vor 10 Jahren beobachtet und in meinen Vorlesungen des öfteren hervorgehoben. Erfreulicherweise finde ich meine Ansicht durch Thode und neuerdings auch Voss bestätigt.

Energie plastisch modellierten Figuren Raum zur Aktion zu schaffen, bedient er sich der Verkürzungen. Das Kreuz Christi rückt er auf dem Wiener Gemälde bildeinwärts durch den davor stehenden verkürzten Reiter. Dadurch gewinnt er vorne eine allerdings nicht sehr tiefe Bühne, auf welcher die wichtigsten Gestalten, Maria mit den heiligen Frauen und Johannes, sowie Longinus sich bewegen und deutlich vor dem Gedränge des Hintergrundes vortreten. Im Grazer Bilde gelingt es dem Meister nun nicht nur, den Vordergrund sehr viel weiter und luftiger zu gestalten, sowie der Gruppe um Maria einen weit monumentaleren Charakter zu verleihen, sondern er vermag auch noch dem Mittelgrunde hinter den Kreuzen durch all die verkürzten oder in Überschneidung gegebenen Reiter, deren einen ich oben hervorhob, eine recht gute räumliche Wirkung zu sichern. Erst im Hintergrunde namentlich nach den Seiten hin wird dann das Kriegergedränge raumlos.

Aus der Zeit der Grazer Kreuzigung besitzen wir noch zwei weitere Gemälde des Meisters. Die beiden Tafeln mit dem hl. Primus und Hermes im Salzburger Museum[5]. Wie mir Herr Kustos Haupolter mitteilte, sind diese beiden sonst sehr selten dargestellten Heiligen die Schutzpatrone von Hofgastein. Ist einmal die Zugehörigkeit zum Grazer Bild ausgesprochen, so bedarf sie keiner näheren Begründung mehr, um zu überzeugen. In Typen, Haltung und Kolorit finden wir volle Übereinstimmung.

Vor Goldgrund sehen wir die untersetzte Gestalt des hl. Hermes in olivgrünem Kleide mit Hermelinsaum; darüber einen weiten roten Mantel mit Hermelinkragen und weißem Futter. Gürtel und Dolch haben eine vorzügliche metallische Wirkung, ohne daß doch Gold und Silber als Farbe angewendet wird. Die Gestalt ist in heftiger Bewegung dargestellt, en face mit leichter Wendung nach rechts, indes der Kopf der linken Schulter zugedreht ist und daher in scharfem Profil erscheint. Ein Schriftband erfüllt mannigfach gekräuselt die von der Gestalt freigelassenen Ecken des Bildfeldes und überquert die Figur selbst,

---

5) Diese beiden Gemälde wurden von Stiassny für Spätwerke des Michael Pacher erklärt (Repertorium für Kunstwissenschaft 1902), an denen man wahrnehmen könne, wie sich Pachers Stil nach dem Altar von St. Wolfgang noch weiter entwickelt habe. Das ist um mindestens 30 Jahre gefehlt. Die Erklärung dieses Irrtums mag allerdings in dem Umstande zu suchen sein, daß unser Meister in manchen Dingen als Vorläufer Pachers aufzufassen ist. Eine erfreuliche Bestätigung meiner Ansicht über die künstlerische Provenienz der Salzburger Tafeln war mir das übereinstimmende Urteil von Fr. Dörnhöffer.

In dem eben erschienenen Buche von Dr. Hermann Voß »Der Ursprung des Donaustiles« (Leipzig 1907) ist auf Seite 67 Anm. die Vermutung ausgesprochen, die Salzburger Tafeln seien von dem Meister der Wiener Kreuzigung gemalt.

von dieser an der Brust gehalten. Wir lesen darauf die Worte: »Vitam non perdidi sed mutavi in nomine Domini.« Die entschiedene Gebärde der linken Hand scheint dem Satze größten Nachdruck zu geben.

Das Pendant zum hl. Hermes bildet der hl. Primus. Er steht hochaufgerichtet mit verschränkten Armen, das Haupt vorgeneigt, die Augen wie in sinnender Beobachtung. Ruhige Standhaftigkeit prägt sich in der Gestalt aus, die mit braunrotem Mantel mit gelbem Saume und lichtgrauem Futter bekleidet ist. Das Spruchband, dessen Inschrift nur noch teilweise leserlich ist (. . . . imperatoris celestis decretis consensit), umflattert die ruhige Gestalt, die in so wirkungsvollem Kontraste zu ihrem Pendant steht.

Die genannten fünf Werke in Wien, Venedig, Graz und Salzburg haben sich als Arbeiten eines Künstlers erwiesen, in denen sich eine ganz organische Entwicklung des Formalen nachweisen ließ. Fußend auf den Errungenschaften eines Konrad Witz in der Durchbildung der plastischen Formen, sucht er das schwierigere Problem der klaren Gruppenbildung zu bezwingen und macht darin im Verlaufe weniger Jahre bedeutsame Fortschritte. So weit er sich über die Etappe erhebt, auf der wir bespielsweise den Meister des Imhoffaltars in Nürnberg finden, so wenig tut er doch etwa den Schritt zur porträtartigen Individualisierung, wie ihn unter stärkerem oder geringerem Einflusse der Niederländer die deutschen Maler in der dritten Phase des 15. Jahrhunderts getan haben. Kurz, unseres Meisters Art repräsentiert sehr charakteristisch die zweite Etappe im 15. Jahrhundert.

So tritt uns dieser Maler als eine völlig klare, ihrer kunstgeschichtlichen Stellung nach präzisierte Persönlichkeit entgegen. Wie lautet aber sein Name? Während wir von manchem der wichtigsten deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts keinen Namen kennen, besitzt unser Meister sogar deren zwei. Das Wiener Bild trägt die Aufschrift: »d pfenning 1449 als ich chun«, und daraus glaubt man den Meister D. Pfenning nennen zu sollen. Auf dem Grazer Dombilde findet man auf dem Schild des Kriegers mit dem Essigschwamm das Wort »Laib« und an dem Brustharnisch des Mannes links vorne steht . . . laib maria. »Laib« für den Namen des Künstlers ansehend, hat nun Joh. Graus darauf aufmerksam gemacht, daß ein Maler Konrad Laib von Eyslingen (Ennslingen bei Nördlingen) 1448 zum Bürger der Stadt Salzburg aufgenommen wurde, und den Meister des Grazer Dombildes danach Konrad Laib genannt.

Sollten wir nun wirklich annehmen, die betrachteten Bilder könnten sich auf zwei Künstler von gleich eminenter Begabung verteilen? Genau die gleichen Probleme, die den älteren Künstler schon beschäftigt, hätte

mit Beibehaltung und organischer Weiterentwicklung den Figurentypen und des Kolorits der jüngere von neuem aufgenommen? Das wäre doch ein ganz singulärer Fall. Da scheint mir eine andere Erklärung näher zu liegen: Die Inschrift des Wiener Bildes enthält ja keinen Künstlernamen, sondern besagt: »den Pfenning (die Gabe) bringe ich dar nach meinen Kräften«; sei es nun, daß es sich hier um die Widmung des Künstlers oder des Bestellers handelte. Auffallend ist dabei allerdings zweierlei: 1. die Verwendung des Wortes Pfenning in dieser übertragenen Bedeutung. Nun ist es allerdings bekannt, daß Pfenning, im althochdeutschen phantinc, mit Pfand zusammenhängt und alles bezeichnen kann, was Pfandwert besitzt, also auch die Gabe, die jemand zum Heile seiner Seele darbringt. 2. Das Fehlen jeglichen Stifterporträts.

Was für meine Annahme spricht, ist außer den oben angeführten künstlerischen Momenten die Form der Inschrift selbst: vor dem Worte Pfenning steht ein d; ohne Abkürzungspunkt, mit einem kleinen d sollte der Vorname des in Akten absolut nicht nachweisbaren Künstlers Pfenning bezeichnet sein?

Anderseits würde es zu unseren stilkritischen Beobachtungen recht gut stimmen, daß der Künstler, der in Salzburg an den Stil des Moser und Witz anknüpfte, eben ein 1448 zugewanderter Schwabe, Konrad Laib, war, in dessen 1449 zu Salzburg entstandenem Werke die Eindrücke der heimatlichen Kunst so kräftig weiterklingen.

So sicher ich die künstlerische Zugehörigkeit der Bilder in Venedig und Salzburg zu den beiden Kreuzigungen behaupten möchte, so weit bin ich davon entfernt, den Erklärungsversuch des Namens als völlig befriedigend hinzustellen. Es ist nur eine Vermutung, die ich hiermit dem Urteile der Fachgenossen vorlege.

Ein neues Jugendbildnis Albrecht Dürers.

Von **Albrecht Weber.**

Die Kunstgeschichte bringt den Jugendwerken Dürers gerade in neuester Zeit viel Interesse entgegen. Sie sucht eingehender, als es sonst der Fall war, die ersten Äußerungen seiner Kunst darzulegen und in den Entwicklungsgang, den diese genommen hat, einzudringen. Seitdem Henry Thode in seinem zum ersten Male die gesamte Nürnberger Kunsttätigkeit vor Dürer umfassenden Werke[1]) es unternommen hat, die vielumstrittenen Tafeln der Wolgemutschen Werkstätte aufs neue zu prüfen und dabei auch die fördernden Elemente, denen Dürer seine Ausbildung verdankte, hervorgehoben hat, hat man immer wieder versucht, die gar zu kargen Zeugnisse Dürerscher Kunst aus der Frühzeit zu vermehren und unter den erhalten gebliebenen Werken der Nürnberger Malerschule nach Spuren seiner Hand zu forschen. In jüngster Zeit hat W. Weisbach[2]) sehr beachtenswerte Schritte dazu getan, wenn auch seine Holzschnittzuschreibungen vorerst Zweifeln begegnen dürften, wie sie ja auch L. Justi im Repertorium für Kunstwissenschaft ausgesprochen hat. Als wirklich unzweifelhafte Werke Dürers aus der frühesten Zeit vor der Wanderschaft sind uns bis jetzt nur einige wenige Zeichnungen, im ganzen fünf Stück, bekannt geworden, darunter das sympathische Selbstbildnis in der Albertina zu Wien vom Jahre 1484. Das Blatt mit den beiden Federzeichnungen in der Erlanger Universitätsbibliothek, von denen die eine nun allgemein als Selbstbildnis anerkannt wird, ist gewiß, wie Weisbach eingehender ausführt, erst während seiner Wanderzeit und kaum vor 1492 entstanden. Dieser Annahme stimmt jetzt auch W. v. Seidlitz, der die Zeichnungen entdeckt und zuerst bekannt gemacht hat, zu.[3]) Von den Gemälden galt bis jetzt als das älteste das Porträt seines Vaters vom Jahre 1490 in den Uffizien zu Florenz. Wohl führt der Katalog des Germanischen Museums zu Nürn-

---

[1]) Thode, Henry, die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Heinrich Keller in Frankfurt a. M. 1891.

[2]) Werner Weisbach, der junge Dürer. Hiersemann. Leipzig 1906.

[3]) Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen. 28. Band 1. Heft. (1907) Woldemar von Seidlitz, Dürers frühe Zeichnungen.

berg das Bildnis eines jungen Mannes mit blonden Locken an, das möglicherweise ein Werk Dürers aus seiner Lehrzeit darstellen könnte, doch ist diese Zuweisung stets bezweifelt worden. Wenn ich es in nachfolgenden Zeilen versuche, unter die Jugendwerke Dürers ein neues bisher unbeachtet gebliebenes Bild einzureihen, so geschieht dies, weil ich nach den eingehendsten Untersuchungen immer mehr zu der Überzeugung gelangt bin, daß wir es hier in der Tat mit einem Frühwerke Dürers zu tun haben, das um so mehr Anspruch auf Beachtung erheben darf, als sich der junge Künstler in ihm selbst dargestellt hat.

In einem Lichtgange der Gemäldegalerie des Germanischen Museums zu Nürnberg hängen zwei Tafeln, die sich einst an dem von Sebald Peringsdörffer für die Augustinerkirche gestifteten, nach ihm in der Kunstgeschichte genannten Altarwerke befanden und welche das Martyrium des heiligen Veit und die Heilung eines Besessenen durch den Heiligen darstellen. Die letztere Tafel, mit welcher wir uns im folgenden zu beschäftigen haben, zeigt uns St. Veit in einem Zimmer, wie er durch Besprechung den von zwei Männern an Armen und Schultern gehaltenen Sohn des Kaisers Diokletian vom Teufel befreit; dieser entweicht durch eines der beiden Fenster. Hinter dem Heiligen sehen wir den Kaiser mit seinem Gefolge, das durch die offene Tür hereindrängt. Im Hintergrunde links, vor den Fenstern, befindet sich ein Tisch mit einem aufgeschlagenen Buche und einem Weichwassergefäß rechts ist ein Schrank, auf dem wir gotische Prunkgefäße, Becher und Kannen erblicken. Unmittelbar vor dem Schranke stehen als ziemlich unbeteiligte Zuschauer zwei Gestalten, ein Mann mit einer rundlichen gestickten Haube auf dem Hinterkopfe und ein Jüngling mit langen blonden Haaren, der sich dem ersteren zuwendet. Beide zeigen offenbar Porträtzüge. Wer in dem mit weißem Wamse und rötlichem Krägelchen gegebenen Manne dargestellt ist, wird wohl niemals mit Sicherheit zu sagen sein. Daß wir aber in dem Jünglinge Albrecht Dürer vor uns haben, will ich näher ausführen.

Der junge Dürer zeigt sich uns auf unserem Bilde, wie auf all seinen frühen Selbstbildnissen, im dreiviertel Profil mit leicht nach links geneigtem Haupte in der kleidsamen Tracht seiner Zeit. Den Kopf bedeckt ein zinnoberrotes Barett mit schwarzer Feder. Die blonden Haare fallen in langen Strähnen glatt über den entblößten schlanken Hals und die Schultern herab und sind über die Stirne hereingekämmt. Er trägt ein hellgrünes Wams, dessen gelbe Fütterung durch den Umschlag sichtbar wird, der sich von den Schultern bis zur Mitte des rosa Tuchgürtels verschmälernd herabzieht. Der Brustlatz ist weiß und mit dünnen schwarzen Querstreifen durchzogen. In der rechten Hand hält er offenbar einen Malstock, von dem jedoch nur der obere Teil sichtbar

ist. Vom linken Arme ist nur der Ansatz an der Achsel zu sehen. Der ganze Unterkörper wird verdeckt durch die Gestalt des heiligen Veit



und eines Mannes aus dem Gefolge des Kaisers im Vordergrunde. Der Oberkörper ist en face mit leicht nach links gewendetem Kopfe gegeben.

Das jugendliche Gesicht zeigt längliches Oval von weicher Fülle mit vollem, leicht gespitztem Munde; die Mundwinkel sind etwas nach abwärts gezogen. Da der Hals völlig entblößt ist, läßt sich sehr gut der deutlich ausgeprägte Kehlkopf erkennen. Die Nase ist kräftig und kaum merklich gebogen; die Augen sind wohl bräunlich, sonst aber in der Farbe nicht besonders individualisiert. Das Inkarnat ist, wenn auch weich, doch von gesunder, gebräunter Frische.

Die Ähnlichkeit des Dargestellten auf unserem Bilde mit den bekannten Selbstbildnissen Dürers aus seinen jungen Jahren ist zu groß, als daß sie geleugnet werden könnte. Maßgebend hierfür ist natürlich vor allem das unserem Bilde zeitlich am nächsten liegende Selbstbildnis von 1484 und das Erlanger Porträt sowie das Gemälde von 1493 und endlich das Selbstporträt in Madrid von 1498. Bei einem Vergleiche unseres Bildes mit der Zeichnung des Dreizehnjährigen in der Albertina zu Wien kommt die Ähnlichkeit am evidentesten zum Ausdruck. Hier wie dort der volle, üppige Mund, die kräftige, auf unserem Bilde ein wenig mehr spitze Nase, die über die Stirne herabgekämmten Haare. Die weichen, fleischigen Wangen des Kindes haben auf unserer Tafel etwas an Fülle verloren, wodurch das Gesicht mehr, dem Jünglingsalter ja entsprechend, schlanker, länglich ovaler geworden ist. Besonders möchte ich auf den auf beiden Bildnissen deutlich hervortretenden Kehlkopf aufmerksam machen. Es scheint fast, als ob diese kleine Erhebung am Halse bei Dürer etwas stärker als gewöhnlich ausgebildet gewesen sei, wenn auch nicht in solch deutlicher, geradezu unschöner Weise, wie dies bei seinem Bruder Andreas der Fall gewesen sein muß, wie ein Blick auf die Federzeichnung Dürers von 1514 zeigt, die sich in Wien befindet.

Unser Bildnis mit dem danebenstehenden, schon oben beschriebenen Nachbarkopfe fällt bei näherer Betrachtung vor dem übrigen Bilde besonders durch die eingehende, ja liebevolle Art, mit der es der Künstler gemalt hat, auf. Die beiden Köpfe sind von einer Feinheit, wie sie sonst bei den kleinen Köpfen dieser Darstellung nicht üblich ist, und wie ein Vergleich mit den anderen Nebenfiguren, zum Beispiel mit dem zur Türe hereinblickenden Kopfe auf unserem Bilde sehr deutlich zeigt. Sie sind feiner und doch nicht so weichlich und auch nicht so handwerksmäßig gemalt, wie gerade diese ganze Tafel, und eine ähnliche Malweise findet man nur auf den besten Tafeln des bekanntermaßen nicht einheitlich gleichwertig gemalten Altarwerkes.

Über die Entstehungszeit unseres Bildes sind wir ziemlich genau unterrichtet. Die Augustinerkirche, welche Peringsdörffer mit dem besten aus Wolgemuts Werkstatt hervorgegangenen Altarwerke ausstattete, wurde

1488 vollendet. Auf einer anderen Darstellung der Veitslegende, welche sich heute in der Lorenzkirche in Nürnberg befindet und welche stilistisch mit unserer Tafel durchaus übereinstimmt, hat der Mitarbeiter Wolgemuts sein Monogramm R. F. und die Jahreszahl 1487 angebracht. Wir werden demnach wohl nicht fehlgehen, wenn wir als Entstehungszeit unserer Tafel das Ende des Jahres 1487 annehmen. Dürer kam am 30. November 1486 zu Wolgemut in die Lehre, war also zur Zeit der Anfertigung dieses Gemäldes bereits ein Jahr lang in der Werkstatt tätig und ungefähr $16^1/_2$ Jahre alt — ein Alter, das mit dem Dargestellten auf unserem Bilde durchaus übereinstimmt.[4]) Aus seinen Aufzeichnungen wissen wir, daß er vor seinem Eintritt bei Wolgemut bereits bei seinem Vater das Goldschmiedhandwerk erlernt hatte und schon »säuberlich arbeiten kunnt«. Er verfügte also schon von Anfang an über eine nicht zu unterschätzende Vorbildung. Seine wenigen erhaltenen Zeichnungen aus dieser frühesten Zeit lassen dies auch deutlich erkennen. Daß sich Wolgemut selber mit dem Anlernen des Lehrknaben abgegeben haben wird, ist bei seiner vielseitigen Tätigkeit kaum anzunehmen. Er wird denselben eben einem seiner Gehilfen und Mitarbeiter zu dessen Verwendung überwiesen haben. Wahrscheinlich bestand die Art der Arbeit des jungen Dürer, zumal in der ersten Zeit, nur in ganz untergeordneten Dingen und nur ausnahmsweise wird man ihm gestattet haben, Nebensächliches im Hintergrunde von Bildern zu malen nach vorhergegangener Anweisung des Gehilfen. So mag ihm der Mitarbeiter Wolgemuts, dem bei der Ausführung des Altarwerkes diese Darstellung der Veitslegende zugewiesen worden war, auch erlaubt oder aufgetragen haben an der schon ziemlich vollständig fertigen Tafel seine Kraft zu prüfen und sein in der Werkstatt erworbenes Können zu zeigen. Und es hat gewiß nichts Auffallendes, wenn dann der junge Dürer die Gelegenheit benutzte und sich selber in Gesellschaft eines ihm bekannten Mannes auf dem Hintergrunde des Bildes darstellte.

Unserer Annahme, daß Dürer dies selbst gemalt habe, spricht nichts entgegen, wohl aber spricht vor allem die viel feinere — ich möchte fast sagen persönlichere — Art, mit der diese beiden Köpfe ausgeführt

---

[4]) Schon aus diesem Grunde ist die Annahme Lehmanns, dem das Porträtmäßige des einen eben uns interessierenden Kopfes bereits aufgefallen war, unhaltbar, der diesen Kopf für ein Bildnis des Meisters R. F. anspricht. Dieser Mitarbeiter Wolgemuts dürfte denn doch kaum mehr ein 16 oder 17jähriger Jüngling gewesen sein. Daß diese beiden Köpfe nicht von der gleichen Hand gemalt sind, von der die ganze übrige Tafel herrührt, wird bei näherer Prüfung ohne weiteres klar. (cf. Lehmann, Alfred, das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Leipzig 1900. Karl W. Hiersemann S. 169.)

sind, sehr dafür. Selbstverständlich dürfen wir bei dem Lehrknaben, der eben erst ein Jahr in der Werkstatt »dient« und bescheiden im Hintergrunde einer weniger hervortretenden Tafel seine Kunst probieren darf, noch keine stark ausgeprägte Eigenart erwarten. Im allgemeinen schließt sich die Malweise des jungen Dürer noch ganz der Art an, wie sie in der Werkstatt Wolgemuts ausgeübt wurde. Können die beiden Köpfe deshalb auch keineswegs Anspruch darauf erheben, für eine besonders hervorragende Kunstleistung zu gelten, so sind sie doch für unsere Kenntnis Dürerscher Kunst in ihren Anfängen von nicht geringem Werte. Zugleich bilden diese Porträtköpfe bis jetzt das früheste bekannte Gemälde Dürers überhaupt.

Zum Holzschnittwerke Jörg Breus d. Ä.

Von **Heinrich Röttinger.**

Über Schnitte Breus haben im letzten Jahrzehnte W. Schmidt im Repertorium XIX (1896), F. Dörnhöffer im Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses XVIII (1897) und besonders eingehend Campbell Dodgson im Jahrbuche der preußischen Kunstsammlungen XXI (1900) gehandelt. Sind auch nicht alle von Schmidt und Dodgson getroffenen Zuteilungen zu halten, so läßt doch das für Breu gesicherte Werk seinen Schöpfer als einen Künstler von ausgedehnter Wirksamkeit erkennen. Dodgson hat vorzüglich die Tätigkeit des jugendlichen Meisters für den Holzschnitt in Betracht gezogen. Ich versuche, sein Werk durch den Nachweis einiger Serien seiner letzten Lebenszeit zu bereichern.

Einzelblätter.

1. Das Einreiten Karls V. in Augsburg am 15. Juni 1530. Holzschnittfolge von 4 Blättern. Ohne Text. [Stuttgart, Kupferstichkabinett.]

a) Ein berittener reichgekleideter Adeliger mit entblößtem Schwerte in der Rechten, hinter ihm ein Herold zu Pferde, um sie herum vier Landsknechte. Der Zug bewegt sich nach rechts. 262×405.

b) Ein Ritter auf bäumendem Rosse, den Marschallstab in der Hand, zurückblickend. Hinter ihm in einer Reihe sechs berittene Armbrustschützen. 242×383.

c) Vier berittene Adelige, umgeben von sechs Reisigen, von welchen einer fast ganz verdeckt ist. 266×384.

d) Kaiser Karl V., König Ferdinand, der päpstliche Legat Kardinal Campeggi und ein hoher Herr zu Pferde, von acht Reisigen geleitet. Zwei davon werden nur ganz wenig sichtbar. 237×389.

Das Blatt a (Nachbildung in Breunner-Enkevoërths Kriegsvölkern III, 14, Abb. in Hirths Kulturgeschichtlichem Bilderbuche II, 746) ist auch dem Schnitte nach im Altersstile Breus gehalten, wie er in dessen Belehnung König Ferdinands I. ausgeprägt erscheint. Etwas glatter sind

im Schnitte die Blätter c und d. Im Blatte b ist die Eigenart Breus durch den Schneider, der in Meldemanns Art geschult war, leicht getrübt.

Die Rückseiten der Blätter a, b und c sind weiß, die des Blattes d zeigt den roten Druck der unteren Hälfte eines Kalenderblattes.

2. Die Verkündigung eines Ablasses. Holzschnitt, auf die Ausmaße 190 × 273 verschnitten. [Potsdam, Sammlung W. L. Schreiber[1].

Rechts ein Kardinal und ein ein Tragkreuz haltender Barfüßermönch auf Maultieren. Hinter dem Kardinale sitzt ein zur Hälfte weggeschnittener kleiner Narr, der, die segnende Gebärde des Kardinals parodierend, ihm einen Gecken sticht. Vor den Reitern zwei Domherren, von denen der eine ein Holzkreuz mit dem Ablaßbriefe hält, der andere ein Schriftstück verliest. In der Mitte des Bildes sitzt ein Knecht, der Münzen schlägt, links hinter einem Tische ein geldzählender Mann. Vor ihm zwei barhäuptige Bürger, im Hintergrunde vier Passantenfiguren.

Druck mit fetter aber grauer Farbe, die dem Blatte fast das Aussehen eines Abklatsches gibt. Die Ränder tragen Spuren eines späteren Versuches, durch Auftrag von schwarzer Druckfarbe Reste von Umfassungslinien vorzutäuschen. Abb. Deutsches Leben der Vergangenheit I, 95.

In diesem Blatte verspottet Breu, über dessen radikale Gesinnung wir seit dem Erscheinen seiner Augsburger Chronik (Die Chroniken des schwäbischen Städte: Augsburg, VI.) vollkommen unterrichtet sind, den Ablaßhandel. Der Kardinal ist offenbar Campeggi. Daß das, wie es scheint, sehr seltene Blatt von Breu herrührt, erweist etwa ein Vergleich des Kardinals mit dem Manne rechts, des vorlesenden Priesters mit dem Manne links auf dem Titelschnitte der Propheceien Nr. 25. Die befremdend großen Rundaugen einiger Personen erklären sich aus einem Mißverständnisse des eilfertigen Holzschneiders, der den Breu eigentümlichen, den Tränensack bezeichnenden Haken als Begrenzung des Auges auffaßte. Ähnliche Bildungen kommen auf dem Zwingliblatte Nr. 6, im Teütsch Cicero Fol. 136 und 138 v, im Konstanzer Konzil des Rychenthal Fol. 29 v, 59, 93 v und öfter vor. Die sonstigen Übereinstimmungen des Schnittes mit denen der beiden letztzitierten Bücher lassen als Entstehungszeit des Spottblattes die Jahre 1530 bis 33 erschließen.

3. Wie der Arme reich und wieder arm wird. Holzschnitt. 183×353. [Oxford, Bodleian Library.]

In zwei übereinander in das architektonische Gerüste einer Loggia eingeordneten, durch Säulchen unterteilten Streifen ist in zwölf Halbfiguren das Schicksal eines reich und wieder arm gewordenen Mannes

---

[1]) Für die gütige Übersendung des Blattes habe ich Herrn Prof. W. L. Schreiber in Potsdam bestens zu danken.

dargestellt und durch folgende Beischriften (in Typendruck) erläutert: »Armut macht Demütigkait, Demütgikait (!) macht Fürderung, Fürderung macht Reichtumb, Reichthub macht Hochfart, Hochfart macht Neyd, Neyd macht Krieg, Krieg macht wider Arm.« Die sehr konfuse Darstellung lehnt sich offenbar an Burgkmairs Schnitt »Wie der Arm Reich wirt. Vnd der Reich Arm« (Pass. III, 278, Nr. 111) an. Auf der Rückseite ein Holzschnitt, eine Renaissance-Vase darstellend.

Die Kenntnis dieses Blattes verdanke ich Campbell Dodgson.

4. Kandelaberfuß. Holzschnitt des Berliner Kupferstichkabinettes. Er befindet sich auf der Rückseite des Schnittes Burgkmairs B. 32. Abb. J. E. Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie I, 61. Nach Nagler (Monogrammisten III, S. 246, Nr. 50) Hans Burgkmair zugeteilt. Die Urheberschaft Breus erhellt deutlich aus einem Vergleiche des Kandelaberfußes mit den Säulen des Herkules in der Belehnung König Ferdinands I., hg. von A. Essenwein. Frankfurt a. M., 1887.

Illustrierte Drucke.

5. Luther, Ain Sermon von sant Peter vnd Paul den hayligen zwölff botten. [Augsburg, S. Othmar.] 1522. 4°. [Wien, H.-B. und U.-B.]

Titelumrahmung aus vier Stöcken 170×121, Schriftfeld 105×62. Oben Gottvater, links Adam, rechts Eva, unten Sockel mit römischem Medaillon. Vgl. A. Götze, die hochdeutschen Drucke der Reformationszeit. Straßburg 1905. Umrahmung Nr. 172.

Wiederholt in den gleichfalls s. l. et typ. n. erschienenen Erzeugnissen derselben Offizin: Luther, von dem touben vnd Stum̄en Marci. VII. 1522. 4°. [Wien, H.-B.], Luther, Epistel S. Petri. 1523. 4°. [Olmütz] und Luther, Ain Sermon auf das Euangelion, vonn dem reychen man̄ vn̄ armen Lasaro. Luce. XVI. 1513 [richtig 1523] 4°. [Olmütz.]

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt in einem Ausschnitte eine schlechte Kopie der Umrahmung. Wahrscheinlich ist es dieselbe, die nach Götze S. 116 Hans Schobser in München verwendete.

6. Ulrich Zwingli, Leerbiechlein, wie man die Knaben Christlich vnterweysen vnd erziehen soll, mit kurtzer anzayge eynes gantzen Christlichen lebens. [Augsburg, H. Steiner?] 1523. 4°. [Olmütz; Linz, Landes-Archiv.]

Titelschnitt 123×110. Zwingli, hinter einem Tische sitzend, schenkt das Lehrbüchlein dem frummen Knaben Gerolden Mayer, dem drei Männer mit Geschenken folgen. Portalumrahmung, in den Zwickeln antike Köpfe. Ausgezeichneter Schnitt. Abb. im Jahresberichte des Museums Francisco-Carolinum in Linz, 1903, verkleinert in Steinhausens Monographien VI, 17.

7. Das Alte Testament Deütsch. Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 November 14. fo. [Olmütz —. Muther, Die ältesten deutschen Bilder-Bibeln Nr. 86.]

Titelumrahmung 250×159, Schriftfeld 112×76. Oben ein Bogen mit zwei Putten, links davon Moses, rechts Israeliten. Seitlich der Säulen Esaias (links) und David (rechts). Unten ein hoher Sockel, in den seitlichen Verkröpfungen Grotesken auf schwarzem Grunde, in der Mitte in zwei Szenen die Schöpfung der Erde und der ersten Menschen.

Auf der letzten Seite des Titelbogens die eherne Schlange (76×52), die mißverständliche Kopie des Signetes Melchior Lotters der Wittenberger Ausgabe von 1523 (Muther, Bilder-Bibeln Nr. 28), welche dem Nachdrucke Rammingers zugrunde lag.

Der Band enthält ferner vier Initialen Breus: Fol. 33 D (Die Verklärung auf dem Berge Tabor, 75×53), Fol. 59 U (Das Brandopfer des Lammes, 72×60), Fol. 78 U (Gott spricht zu Moses, 69×60) und Fol. 104 v D (Moses redet zu Israel, 69×60).

Die Titelumrahmung wurde wiederholt in Luthers Haußpostill vber die Sontags, vnd der fürnembsten Fest Euangelia. Augsburg, Val. Othmar. 1547. fo. [Prag, U.-B.]

8. [Johannes Liechtenberger,] Dyse Practica vnnd Prenostication, ist getruckt worden zu Mentz im M:CCCC:XCII. Iar : vnd werdt biß man zelt M:D:LXVII:jar . . . [Augsburg, H. Steiner. 1524 oder 1525] fo. [München; Berlin, Kupferstichkabinett; Nürnberg.]

Enthält 46 Schnitte von 45 Stöcken, welche Jörg Breu nach den Illustrationen des am 20. Juli 1492 zu Mainz vollendeten Originales entwarf. Die Schnitte, welche zu den besten der mittleren Zeit des Künstlers gehören, können fast als Neuschöpfungen betrachtet werden. Mit Ausnahme der Schnitte Fol. A_2 v und A_6 v, welche zirka 190 × 132 messen, haben sie die ungefähren Maße von 123 × 133.

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt eine gleichbetitelte aber 1526 datierte Ausgabe. In der Vorrede heißt es: »Dise Practica ist auff ein newes getruckt vnd gebessert, Auch die vnuolkommen vnd vnuerstendtlichen Sententz (Auß vrsach ettlicher falschenn, oder außgeblibnen wörter, so in dem alten Exemplar, nach dem sy vormals getruckt, gewesen) yetzund nach der Lateinischen, zu rechtem verstande widerumb gepracht vnd corrigirt.« Die undatierte Ausgabe ist also die ältere. Der mit denselben Stöcken hergestellte Bilderschmuck beider Ausgaben deckt sich auch nach Zahl und Anordnung, nur sind die Bilder der Ausgabe von 1526 zumeist mit Weiditzschen Leisten umrahmt. Der Drucker ist sicher Heinrich Steiner.

Wiederholt wurde die Serie in den drei unter Nr. 25 aufgeführten Ausgaben der Propheceien Liechtenbergers. Da sie Quartformat haben, mußten die beiden Schnitte großen Formates von der Wiederverwendung ausgeschlossen werden; desgleichen fiel der Schnitt Fol. G_5 aus. Von den anderen kleinen büßten viele einzelne Umfassungslinien und selbst Bildteile ein. Der geringere oder größere Grad dieser Verstümmelungen läßt erschließen, daß die 117 Bl. zählende Ausgabe der Propheceien die älteste, die 131 zählende die nächstfolgende und die 1549 erschienene die jüngste ist.

Von einzelnen Schnitten finden sich der Fol. F_3 v (in verstümmeltem Zustande) als Titelschnitt in des Aristoteles Schrift Das aller edlest vñ bewertest Regiment der gesundtheit. Augsburg, H. Steiner, 1530 December 28. 4°. [Im Buchhandel] und der Ausgabe 1532 April 22 desselben Druckers [Maihingen], der Fol. B auf Fol. 119 v und der Fol. F_2 v auf Fol. 165 v des Polydorus Vergilius, Von den erfyndern der dyngen. Augsburg, H. Steiner. 1537 Januar. fo. [Wien, U.-B. — Muther 1112], der Fol. F_2 v auf Fol. 147 v, der Fol. C (nach Entfernung des Sternes, der in den Propheceien typographisch ersetzt ist) auf Fol. 140 und der Fol. G_5 auf Fol. 140 v des Teütsch Cicero. Augsburg, H. Steiner. 1534. Jänner 20. fo. [Wien, U.-B.]. Der Schnitt Fol. C (im zweiten Zustande) ist abgebildet in Hirths Kulturgeschichtlichem Bilderbuche I, Nr. 480 und im Deutschen Leben der Vergangenheit I, Abb. 740, der Fol. F_2 v in Steinhausens Monographien XII, 43, der Fol. H_4 in Baers Katalog 500, S. 165, der Fol. B_5 v und der D_5 v in Hirths Formenschatz 1887, Nr. 133. Ebenda 1883, Nr. 151 die Vorlage des Mainzer Urdruckes zu dem Schnitte B_5 v.

Georg Lemberger hat 44 der Schnitte in verkleinertem Maßstabe für die Ausgabe Luffts von 1527: Die weissagunge Johannis Lichtenbergers Deudsch in 4°. [Nürnberg] wiederholt. Vgl. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1906, S. 7, Anmerkung 2. Ein Vergleich der beiden Serien bezeugt in auffallender Weise die Inferiorität der sächsischen Kunst gegenüber der augsburgischen. — Von einer Reihe der Breuschen Illustrationen kenne ich in Ausschnitten kleine wertlose Kopien (ca. 60 × 100) eines namenlosen Handwerkers, deren Stöcke offenbar in den mir unbekannten späteren Ausgaben des Buches die halb zerstörten Originalstöcke Breus zu ersetzen hatten.

9. [Johann von Schwarzenberg,] Beschwerung der alten Teüfelischen Schlangen mit dem Götlichen wort. [Augsburg, H. Steiner, 1525.] 4°. [München.]

Enthält vier Schnitte: die Schlangenbeschwörung (Titel), den Fels Petri (Fol. B_2 v), die Schlüssel Petri (11) und Christum vor dem Para-

diesesbaum (44 v). Dieser Druck (61 pag. Blatt) kam als Fragment in den Handel. Der vollständige Druck, als »New. Corrigiert, vnd besser Registeriert« bezeichnet und 1525 datiert [Wien, H.-B.; München; Olmütz (defekt) — C. Dodgson, Catalogue of early German and Flemish woodcuts, I, 441, Nr. 5], zählt 142 pag. Blatt und außer den vier oben genannten und einer Wiederholung des Titelschnittes noch sechs weitere Illustrationen: eine Beichtszene (62), ein Priester reicht die Hostie (65 v), ein anderer traut ein nacktes Menschenpaar (83), Petrus und die Tiere (99), eine satirische Darstellung der Kirche als Vogelfänger (106) und ein Prädikant katholischen Priestern predigend (132 v). Der vollständige Druck ist also mit zehn Schnitten geschmückt, von denen der letzte 128 × 95, die andern zirka 96 × 100 messen. Sie sind sehr getreue Kopien Jörg Breus nach den Schnitten, mit welchen Hans Sebald Beham die gleichbetitelte, von Hans Herrgott in Nürnberg 1525 gedruckte Originalausgabe (Muther 1265) versehen hatte.

Zwei Schnitte wurden im Polydorus Vergilius von 1537 Fol. 6 v und 152 v, vier in der Ausgabe von 1544 Fol. 5 v, 111, 115, 120 und 132 v wiederholt. Ferner findet sich der Schnitt Fol. 62 im Teütsch Cicero[1]) Fol. 139 v, der Fol. 83 in A. v. Eyb, Ob einem Mañ gezime, zu nemen ein Eeweib oder nit. Augsburg, H. Steiner, 1540. 4°. [Wien, H.-B.] Fol. H_3 v und N v und als Titelschnitt zu Plutarchs Ein schön herlich Büchlin, einer trewen, vnnd seligen underweisung, wie sich zwey Eeleut gegen einander halten sollen. Augsburg, H. Steiner, 1545 Juni 5. 4°. [Wien, U.-B.]

10. Von Fortunato vnd seynem Seckel, Auch Wünschhütlin. Augsburg, H. Steiner, 1533 Jänner 2. 4°. [Berlin, Kupferstichkabinett.]

Enthält 48 Schnitte von 45 von Jörg Breu gezeichneten Stöcken gedruckt. Der Titelholzschnitt mißt 141 × 114, die anderen ca. 68 × 95. Wahrscheinlich sind sie Neubearbeitungen der Schnitte der mir unbekannten Augsburger Ausgabe von 1509 (Muther 1050). Über die

---

[1]) Dieser Druck, den zuerst W. Schmidt (Rep. XIX, 1896, S. 286) unter die Werke Breus stellte, enthält von diesem Meister 58 Schnitte. Alt sind vier: der eben zitierte aus Schwarzenbergs Buch und drei aus der Prenosticatio Liechtenbergers (vgl. Nr. 8). Vier von besserer Qualität gehören zum Büchlein vom Zutrinken (Muther 1092), 50 von 48 Stöcken zum Memorialbüchlein (Muther 1094). Sie sind als Fortsetzung zu der 42 Schnitte von 41 Stöcken zählenden Reihe Schäufelins gedacht und von ungleicher Güte: vorzüglich der Fol. Ee_2, sorgfältig die Fol. 138 v, 139, fremdartig der Fol. 121 v. Die anderen sind gleichmäßig schlecht und schleuderhaft, alle aber sichere Arbeiten Breus und merkwürdig dadurch, daß sie zahlreiche und weitgehende Entlehnungen aus Weiditz' Glücksbuch aufweisen, z. B. 121 v, — Petrarka (Ausgabe vom 9. Februar 1532) II 41 v; 120 (bis) — II 21 v; 123 — I 58 v; 127 v — II 24 v; 137 — II 4 usw. Der Fol. 136 v ist mit 1533 datiert.

Steinerschen Ausgaben vgl. Goedekes Grundriß, 2. Aufl., I, 354. Offenbar war schon jene von 1530 mit den Schnitten Breus geziert.

Die Ausgabe: Von Fortunato vñ seinem Seckel, Auch Wünschhütlin. Augsburg, Hans Zimmermann, 1548. 4°. [München] kopiert gegenseitig sämtliche Schnitte Breus mit Ausnahme zweier: des Fol. K_2 der Ausgabe von 1533, der durch den nochmaligen Abdruck der Kopie von A_3 v ersetzt wird und des Fol. B (1533), den eine kleinere und nicht in die Reihe gehörige Turnierdarstellung ersetzt.

Die Schnitte des Fortunat sind eine der schönsten Holzschnittreihen Breus, von großer Glätte und ungemein flott erzählt. Sie gehören nach Stil und Ausführung neben die Schnitte der Prenosticatio Liechtenbergers und werden bald nach der Mitte der zwanziger Jahre entstanden sein. Die Schnitte des Fortunat wurden nur selten wiederverwendet. Der Schnitt Fol. S v findet sich im Polydorus Vergilius 1537 Fol. 200, 1544 Fol. 163, der Fol. X_4 v in Eybs Nr. 9 zitierter Schrift Fol. N v, der Fol. P_3 in Avila, Ein nützlich Regiment der gesundtheyt. Augsburg, H. Steiner. 1531 Februar 20. 4°. [Wien, U.-B.] Fol. 64 v, in Steiners spanischer Ausgabe dieses Buches von 1530 [vgl. Nr. 13] Fol. Q. Diese Verwendung bestätigt die Vermutung, daß die Schnitte nicht erst 1533 verfertigt wurden.

Eine Abb. des Titelschnittes in Könneckes Bilderatlas zur Gesch. der deutschen Nationalliteratur, 2. Aufl., S. 114, des Schnittes Fol. P_3 im Deutschen Leben der Vergangenheit I, Abb. 739.

11. Ein Hafner, an der Drehscheibe sitzend. 102×115. In Polydorus Vergilius, 1537, Fol. 67, und 1544, Fol. 56 v. Wahrscheinlich schon früher etwa als Titelschnitt in einer Anleitung zur Hafnerkunst verwendet. Abb. Steinhausens Monographien VIII, 22.

12. Anthonius Margaritha, Der gantz Jüdisch glaub. Augsburg, H. Steiner, 1530 März 16. 4°. [Berlin, Kgl. Bibliothek — Muther 1073.]

Titelbild 98×107: Gruppe disputierender Juden. Abb. in Steinhausens Monographien XI, 66.

Am 7. April 1530 war eine neue Ausgabe des Druckes vollendet worden. [Im Buchhandel.]

Der Schnitt wurde Fol. 185 von Boccaccios Werk, Fvrnemste Historien vnd exempel von widerwertigem Gluck. Augsburg, Steiner, 1545 Februar 27. fo. [München — Muther 1127] wiederholt.

13. Luys de Avila, Vanqvete de nobles cavalleros. Augsburg, H. Steiner, »Augusti die vltimo in celeberrimo Augustissimi. Ro. Imper. Caroli V. ac aliorum Germaniae procerũ conuẽtu.« [1530] 4°. [Wien, H.-B. — Muther 895.]

Titelschnitt: Der Schild mit dem kaiserlichen Adler, von der Kette des goldenen Vlieses umschlungen, inmitten der Säulen des Herkules.

»Plvs vltra«. [Typen.] Ohne Umfassungslinie. 115×106. Seitlich je eine Leiste Weiditz'. Wiederverwendet in Johann von Eck, Umb den grossen sig Kaiserlicher Maiestat, in Thunis verlihen, Got zu dancken, zwu predig. Augsburg, Alexander Weyssenhorn, 1536. 4°. [Wien, U.-B.]

Der Druck enthält noch zwei weitere Schnitte Breus: der Fol. Q entstammt dem Fortunatus (vgl. Nr. 10), der Fol. R_4 v dem Vartomanus (Dörnhöffer a. a. O., S. 20f. — Muther 1320); über die anderen Schnitte vgl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 50, S. 83f.

14. Was die Römisch Königlich Ma. ꝛc. vnd der Hertzog von Saphoy an gmeine Aydgnoschafft zu Baden im Ergow zu werben beuolhen haben. Im monat Junio. 1536. [Augsburg,] s. typ. not., [1536.] 4°. [Wien, U.-B.]

Titelholzschnitt (ohne Einfassungslinie) 69×93: Der kaiserliche Adler zwischen den Säulen des Herkules. Mit der geschnittenen Legende Plvs Ultre. Wiederverwendet in: Christliche bündtnuß vñ Kriegßrüstung Keyser Carls . . ., Bapst Pauli, Der Herrschafft zu Venedig . . ., wider den Türcken, zu Rom beschlossen den 8. Februarij, anno 1538. [Augsburg,] s. typ. not., [1538]. 4°. [Wien, U.-B.] Der Schnitt ist wahrscheinlich älter als die erstangezeigte Verwendung. Der Bedarf an Wappendarstellungen Karls V. war unter seiner Regierung natürlich groß. Steiner hatte sogar die zwei ehernen Säulen des Salomonischen Tempels (Alt. Test. 1535, II, Fol. 62 v) durch Einschaltung der Devise Plvs Ultra zu Säulen des Herkules gemacht. (Marius Aretius, Dialogvs, in quo pro Caesare iura Mediolani . . . leguntur. Aug. Vind., 1530 August 30. 8°. Fol. A v).

15. Andreas Alciatus, Emblematum liber. Augsburg, H. Steiner, 1531 Februar 18. 8°. [München.]

Die Titelumrahmung ist von dem Fol. F_5 v der Meditationes Weiditz' abgedruckten Stock genommen. Die 98, in anderen Drucken meines Wissens nicht wieder verwendeten Illustrationen des Buches sind von Breu. Es sind teils Hoch-, teils Breitbilder, alle ca. 36×60 messend. Die Leisten neben den ersteren sind zumeist Weiditzsches Gut. Die Schnitte Breus sind im ganzen roh, mitunter (z. B. Fol. D_4, D_5 v) laufen starke Einflüsse Weiditz' unter. Der zweite Druck des Emblematum liber, »iam denuo emendatus & recognitus« und am 29. Juli 1534 vollendet [Muther 1102], deckt sich illustrativ mit dem ersten. Breus Hand hat in diesen Schnitten Karl Giehlow zuerst erkannt.

Facsimilia der Breuschen Schnitte gab die Holbein Society in den von H. Green besorgten Emblematum fontes quatuor, London, 1870.

16. Erziehung, Gebrauch. Lernūg. Arztney in zufelligen vñ Natürlichen kranckheitten, aller zahmen, dem menschen gebreuchlichen,

vnd geheimen Thier ... Auß Varrone, Plinio, Vergilio, Palladio etc. Augsburg, H. Steiner. 1531 März 18. 4°. [Im Buchhandel.]

Titelschnitt: Tiere (Schafe, Ochsen, Hirsche), in einer Landschaft nach rechts ziehend. 69×95. Die Leisten des Titelblattes gehören Weiditz. Wiederholt in B. Platina, Von der Eerlichē zimlichen, auch erlaubten Wolust des leibs. Augsburg, H. Steiner. 1542 März 14. fo. [Berlin, Kupferstichkabinett — Muther 1121.] Gute Arbeit im Stile der Schnitte des Fortunatus.

17. Zwei Paare geharnischter Krieger. Holzschnitte.

a) Zwei Könige mit bekrönten Helmen. Der linke hält in der linken Hand ein Szepter, in der rechten einen gesenkten Krummsäbel, der rechts in der rechten ein blankes Schwert. Seine linke ist sprechend erhoben. 182×159. In Justinus, Warhafftige Hystorien ... auß Trogo Pompeio gezogē. Augsburg, H. Steiner, 1531. fo. [Wien, H.-B.; München — Muther 1079.] Titelblatt.

b) Der linke Ritter im Profil nach rechts, in der linken Hand das Schwert samt Scheide und Riemen. Der andere, nach rechts gewendet, blickt sich um, die Rechte am Dolche. 176×158. In Herodianus. Augsburg, H. Steiner, 1531 August 19. fo. [Lainz, Rossiana — Muther 1078]. Titelblatt.

Die Figuren sind ziemlich getreu nach vier von den Schnitten kopiert, mit welchen Hans Burgkmair 1530 die Pappenheimsche Familienchronik der Grafen von Waldburg versah, und zwar die beiden Gestalten des Blattes a nach Nr. 23 und 29, die des Blattes b nach Nr. 27 und 33 des Münchener Exemplares. In ihrer von Breu, dessen Urheberschaft mindestens sehr wahrscheinlich ist, getroffenen paarweisen Anordnung gehören die Schnitte ikonographisch in dieselbe Reihe wie Daniel Hopfers Jakob und Esau und Ninus und Fridericus II (Butsch, Bücherornamentik, I 20 und 21), welches Motiv seine künstlerisch feinste Behandlung in Burgkmairs Albuinus und Athanaricus erfahren hat (Butsch, I 22).

Der Schnitt a wurde mit wechselnder Benennung wiederholt im Justinus von 1532 [Wien, Albertina], im Thukydides, Von dem Peloponnenser krieg. Augsburg, H. Steiner, 1533 Juni 16. fo. [München — Muther 1091], im Plutarchus Teutsch. Augsburg, H. Steiner, 1534 März 7. fo. [Prag, U.-B. — Muther 928] im Xenophon, Commentarien vnd beschreibungen von dem leben vñ heerzug Cyri. Augsburg, H. Steiner, 1540 Juli 22. fo. [Wien, U.-B. — Muther 1114] und in Bracellus und Jovianus, Ein Schöne Cronica, vom Künigreich Hispania. Augsburg, H. Steiner, 1543 August 23. fo. [München — Muther 1124], der b gleichfalls mit wechselnder Benennung im Herodianus von 1532 [Juni 13 [Wien, U.-B.], im Thukydides und im Dictys Cretensis, Warhafftige Histori vnd beschreibung,

von dem Troianischen krieg. Augsburg, Steiner, 1540 April 24. fo. [Wien, H.-B.]

18. Justinus, Warhafftige Hystorien, die er auß Trogo Pompeio gezogē. Augsburg, H. Steiner, 1531. fo. [Wien, H.-B.; München — Muther 1079; Ausgabe 1532: Wien, Albertina.]

Das Buch enthält 50 Schnitte, von welchen Jörg Breu dem Vater das Titelbild (=Nr. 17a) und der Schnitt Fol. 74 gehören: der Tod des Königes Agathokles. 95 × 156. Der König liegt mit der Krone geschmückt auf seinem Sterbebette, zu dessen Seiten seine beiden Söhne stehen. In der Mitte des Bildes die weinende Königin Theogena, an der Türe rechts Gefolge. Zeitkostüme. Der Schnitt wurde für den Justinus neu gearbeitet und im Barlatius (Nr. 22) sowie in V. Steinmeyers Newen . . . Figuren, Frankfurt a. M., 1620, Fol. Bb 4v wiederholt. Vgl. zu diesem Blatte Nr. 23.

19. Berthold Pirstinger, Theologia germanica. Augsburg, A. Weissenhorn, impensis M. Silbereysen, 1531. fo. [Wien, U.-B.]

Titelumrahmung 233 × 163, Schriftfeld 138 × 95. Oben Gottvater, unten die Muttergottes mit dem Jesuskinde, links vor Nischen Petrus und Rudbertus, rechts Paulus und Augustinus, in den Ecken je ein Evangelistensymbol in Scheibe.

Wiederholt in: Berthold Pirstinger, Tewtsch Rational über das Ambt heiliger meß. [Augsb., A. Weissenhorn] 1535. fo. [Wien, U.-B.]

20. Flavius Vegetius, Ain Büchlein, vonn rechter vnnd warhaffter kunst der Artzney, Allerlay kranckheyten . . . aller Thyer. Augsburg, H. Steiner, 1532 Februar 23. 4°. [Wien, H.-B.]

Titelschnitt 109 × 112: Ein geharnischter Ritter (Vegetius) inmitten kranken Getieres, Knechten Anweisungen zu dessen Heilung erteilend.

21. Raymundus Lullus, Künstliche eröffnung aller verborgenheyten vn̄ geheymnussen der natur . . . Augsburg, H. Steiner. 1532 März 21. 4°. [Wien, U.-B. — Muther 1087.]

Titelschnitt: im Waldesdickicht bespricht sich ein Mann mit einer Nonne, die mit der Linken nach einem im Hintergrunde sichtbaren Kloster weist. 113 × 107. Wiederholt im Polydorus Vergilius von 1544, Fol. 146 v.

22. Marinus Barlatius, Des aller streytparsten vn̄ theüresten Fürsten vnd Herrn Georgen Castrioten, genān̄t Scanderbeg . . . Ritterliche thaten. Augsburg, H. Steiner, 1533 Februar 21. fo. [Wien, H.-B. — Muther 1090.]

Von den 106 Schnitten des Druckes gehören 12 von 5 Stöcken dem alten Breu. Einer entstammt dem Vartomanus, Miller 1515 (Muther 1020), der sterbende König Fol. 7 dem Justinus (Nr. 18). Neu

erscheinen hier: Fol. 60: Der Wiederaufbau der Stadt Balesium. 95 × 155. Rechts auf einem Felsen die eingerüsteten Mauern einer Burg, links Blick in eine Landschaft mit einer Stadt, rechts vorn zwei Arbeiter. Wiederholt im Polydorus Vergilius 1537 und 1544. Fol. 70 v: Die Barbari lösen ihre Gefangenen aus. 95 × 155. In einem Zelte empfängt Skanderbeg von einem Türken das Lösegeld; rechts Skanderbegs Krieger, links werden die Barbari ihrer Ketten entledigt. Fol. 82: Das türkische Lager vor der Stadt Sfetigrad. 101 × 156. Rechts oben die Stadt, um sie das Lager der Türken. Wiederholt im Xenophon 1541 (Muther 1114).

Diese drei Schnitte, noch um einen Grad schleuderhafter als die zum Justinus und Thukydides gelieferten, tragen von Breus Kunst gerade noch einen Schimmer. Man vergleiche den Fol. 70v mit flüchtiger gearbeiteten Blättern des Rychenthal wie Fol. 30 oder 49 und mit Fol. 133 des Teütsch Cicero.

23. Thukydides, Von dem Peloponnenser krieg. . . Augsburg, H. Steiner, 1533 Juni 16. fo. [München — Muther 1091.]

Das Buch zählt 50 Schnitte. 7 von 4 Stöcken gehören dem alten Breu: die beiden Ritterpaare Nr. 17, sodann Fol. 63 v: Belagerung einer Stadt (hier Platea). 93 × 155. Rechts die Stadt, links das Lager, von dem aus eine Kanone abgefeuert wird. Wiederholt in Dictys Cretensis und Dares Phrygius, Wahrhafftige Histori von dem Troianischen krieg, 1540 April 24 [Wien, H.-B. — Muther 1110 kannte eine Ausgabe 1536], im Xenophon 1541, in Boccaccio, Die Gantz Römisch histori, 1542 Juni 12. fo. [München — Muther 1120] Fol. 11 v und in Boccaccio, Fvrnemste Historien von widerwertigem Gluck, 1545 Februar 27 [München — Muther 1127]. Fol. 67: 94 × 154. In einem gewölbten Raume unterreden sich zwei bärtige Bürger; links vor einem Doppelfenster eine Gruppe von Männern. Zeitkostüme. Wiederholt in Dictys und Dares und in Leonhardus Aretinus, Zwey schöne Auch lustige Historien . . ., der Rhömer krieg, wider die Carthaginenser. 1540 Oktober 7 [Wien, H.-B. — Muther 1115]. Dieser Schnitt zeigt die Hand Breus vollkommen deutlich, wodurch auch der Fol. 63 und der im Justinus mit Sicherheit als Arbeiten Breus erwiesen werden. Dem letzt zitierten Blatt vergleiche man z. B. Teütsch Cicero Fol. 137 v.

24. Hieronymus Braunschweyg, Haußapoteck. Zu yedn̄ Leibs gebresten, fur den gmainen man̄, vnnd das arm Landuolck . . . [Augsburg, H. Steiner, nach 1530]. 4°. [Im Buchhandel, defekt.]

Fol. 11 Schnitt von Jörg Breu 120 × 144. In einem Himmelbette liegt ein bärtiger Kranker. Zu seiner Seite stehen drei Männer. Der eine hat den Hut mit Spielkarten besteckt, der zweite trägt ein großes Warzenglas, der dritte hält ein Blümlein in der Hand. Am Fußende des Bettes ein Mann im Talare.

Es gibt noch eine zweite Ausgabe der Haußapoteck (... yeden leibs ...), die ich auch nur aus einem defekten Exemplare des Buchhandels kenne, dem aber Fol. 11 fehlt.

25. Propheceien vnd Weissagungen. Vergangne, Gegenwertige, vnd Künfftige Sachen, Geschicht vnnd Zufall, Hoher vnnd Niderer Stände Als: Doctoris Paracelsi, Johan Liechtenbergers, M. Josephi Grünpeck, Joan. Carionis, der Sibyllen, vnd anderer. [Augsburg, H. Steiner, nach 1530.] 4°. 117 Bl. [Nürnberg.]

Spätere Ausgaben aus der Offizin Steiners: s. a. 4°, 131 Bl. [Wien, Bibliothek J. Wünsch; defekt] und: 1549. 4°, 128 Bl. [Wien, Albertina; Nürnberg.]

Das Buch enthält 33 Schnitte Jörg Breus zur Prenosticatio Paracelsi. Der Titelschnitt mißt 80 × 109, die anderen zirka 68 × 100. Dann folgen in dem unter Nr. 8 konstatierten Ausmaße und Zustande die Breuschen Schnitte der Folio-Ausgabe der Practica Liechtenbergers. Den Beschluß bilden die Bilder von 13 Sibyllen und das der hl. Birgitta. Die Stöcke dieser Serie (mit Ausnahme der hl. Birgitta) waren zuerst verwendet worden in: Offenbarvng Der Sibillen Weissagungen, Mit viel Andere Prophecien künftiger ding. Oppenheim, [I. Köbel], 1516. 4°. [Nürnberg. Vgl. F. W. E. Roth, Die Buchdruckerei des J. Köbel. Lpzg., 1889. Nr. 21], dann in dem undatierten Drucke Roth Nr. 18, S. 31 f. [Im Buchhandel]. Von Steiner gelangten die Stöcke später an Chr. Egenolff in Frankfurt a. M., der sie 1531 in Zwölff Sibyllē weissagungen. 4°. [Wien, H.-B.] und mit den Breuschen Schnitten zu Liechtenbergers Propheceien zusammen in einem mir aus einem defekten Exemplare der Franziskaner-Bibliothek in St. Pölten bekannten Drucke verwendete. Roth (S. 32) bemerkt nach Dibdin, die Schnitte der Sibyllen seien Kopien italienischer Arbeiten von 1478. Gefertigt wurden sie von demselben unbekannten Künstler, der den Titelschnitt zu des Trithemius Liber Octo questionū ad Maximilianum Caesarem. Oppenheim, [I. Köbel], imp. Joh. Haselbergs, 1515 Sept. 20. 4°. [Roth Nr. 16] entworfen hatte. Der Schnitt Fol. 17 wurde im Polydorus Vergilius von 1544 Fol. 148 v wiederholt.

26. Boccaccio, Ein Schöne Cronica oder Hystori buch, von den fürnämlichsten Weybern ... durch Henricum Steinhöwel iñ das Teütsch gebracht. Augsburg, H. Steiner, 1541 Juni 8. fo. [München; Berlin, Kupferstichkabinett — Muther 930.]

Das Buch enthält 81 Schnitte, von denen 3 (Titelbild, Fol. A6 v und 89) dem Theuerdank entnommene Arbeiten Leonhard Becks sind, einer (Fol. 1) von Schäufelin aus Schwarzenbergs Teütsch Cicero stammt. Die restlichen 77 von 75 Stöcken gedruckten Schnitte ca. 69 × 99

gehören Jörg Breu und sind nach der Vorlage der 1479 von A. Sorg in Augsburg gedruckten Ausgabe gearbeitet. Die alten Blätter gaben Breu zumeist nur das Schema, die Nachbildungen sind oft sehr frei und nur selten im Gegensinne, die Geschichte der Europa Fol. 8v ist ganz Breusches Eigentum. Die Stöcke mögen aus den dreißiger Jahren stammen.

Eine illustrativ sich mit der obigen völlig deckende Ausgabe erschien 1543 Februar 3. [Im Buchhandel.]

Zwei Schnitte wurden wiederholt in Albrechts von Eyb unter Nr. 9 zitierten Schrift Fol. N_3 und R, drei in Brunos Historien vnnd Fabeln. Augsburg, H. Steiner, 1541 December 5. 4°. [Dresden — Muther 1119] Fol. 7, 14 v und 18; einer in Boccaccios Römisch histori. Augsburg, H. Steiner, 1542. fo. [Berlin, Kupferstichkabinett — Muther 1120] Fol. 16; neun in Boccaccios Nr. 12 herangezogener Schrift Fol. 9, 12, 21 v. 41 v, 54 v, 59 v, 68 v, 159 v und 222 v.

27. Die Histori oder geschicht von der edeln vnnd schönen Melusina. Augsburg, H. Steiner, 1538. 4°. [Im Buchhandel. — K. Schorbach, Die Historie von der schönen Melusine, Zeitschrift für Bücherfreunde I/1, S. 132 ff., Nr. 14.]

Der Druck enthält 69 Holzschnitte; zwei sind von dem von Weiditz gezeichneten und Fol. K v seines Plautus abgedruckten Stocke genommen, zwei stammen aus dem 15. Jahrhundert. Die andern 65 sind von Jörg Breu entworfen und von 59 verschiedenen Stöcken gedruckt. Das Titelbild mißt 102 × 108, die anderen 104 × 70. Die Vorlage Breus bildeten die Illustrationen des Druckes J. Bämlers in Augsburg, 1474. Proben dieser abgebildet im Deutschen Leben der Vergangenheit in Bildern I, S. 40.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt ferner die mit den Schnitten Breus versehenen Ausgaben von 1539 (Schorbach Nr. 15) und 1543 (Schorbach Nr. 17).

Der Schnitt Fol. I_4 (1539) wurde Fol. 53 von Boccaccios Fvrnemsten Historien vnd exempel von widerwertigem Gluck . . . Augsburg, H. Steiner, 1545. fo. [München.] wiederholt.

Abb. des Schnittes Fol. E (1539) im Kataloge der Sammlung G. R. v. Emich, Wien, Gilhofer und Ranschburg. 1906. S. 53.

28. Nicolaus von Weil, Translation oder Deütschungen. Augsburg, H. Steiner, 1536 Februar 18. fo. [Berlin, Kupferstichkabinett. — Muther 1111.]

Das Buch enthält 33 Schnitte und zwar von Weiditz aus dem Petrarka (15) und den Offizien (1), von Schäufelin aus dem Teütsch Cicero (1), das Burgkmairsche Glücksrad, das zuerst F. Dörnhöffer in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen 1904, S. 61 seinem Urheber zugeteilt hatte, und 10 Schnitte des 15. Jahrhunderts. Die übrigen fünf sind von Breu:

zwei sind dem Rychenthal (vgl. W. Schmidt in Rep. XXVI, 1903, S. 133) entnommen, neu die folgenden:

Fol. a6 v: Euryolus erblickt zu Siena die Lucrezia 170 × 126. Wiederholt in Brunos Historien (vgl. Nr. 26) Fol. A_4 v (zugeschnitten auf 165 × 114) und in diesem Zustande abgebildet im Deutschen Leben der Vergangenheit I, Abb. 738.

Fol. 66 v: Szene aus dem goldenen Esel des Apulejus. 174 × 122.

Fol. 39 v: An einem Tische sitzen zwei Männer, denen ein Pilger mit einem Sacke naht. Blick ins Freie: derselbe Pilger wird von einer Frau mit einer Ruthe verjagt. 128 × 113. Wiederholt: Polydorus Vergilius 1537 Fol. 192, 1544 Fol. 156 v.

Die ersten beiden Schnitte sind Arbeiten aus Breus letzter Zeit und wahrscheinlich für den vorliegenden Druck angefertigt. Interessanter ist der dritte, künstlerisch wertlose Schnitt, der auf den ersten Blick mit Breu nichts zu tun zu haben scheint, aber so ganz zu den Schnitten der Prenosticatio Liechtenbergers stimmt (man beachte die Falten — Fol. B_4 v, den Baum — B_6 v, die Haare — C_2 usw.), daß er mit diesen um das Jahr 1525 entstanden sein muß.

29. Johann von Eck, Christenliche predig über die Euangelien Augsburg, Alexander Weissenhorn, 1530—1534 April. fo. 4 Teile. [Wien, U.-B. — Vgl. Muther 1693.]

I. Teil. Das Titelblatt, dem mir vorliegenden Exemplare fehlend, trägt offenbar denselben Schnitt wie die der Teile II und III. Der Band enthält mit dem folgenden die Initialen und Schnitte Hans Sebald Behams zum Neuen Testament, Pauli 703 ff, und den bezeichneten Schnitt Ostendorfers Pass. III, 311, Nr. 5.

II. Teil. 1530. Titelumrahmung von Leonhard Beck, welche zuerst in Geilers Schiff der Penitenz, Augsburg, H. Othmar, 1514 (Muther 938) verwendet worden war. Die in Teil I begonnene Serie von Schnitten Behams wird fortgesetzt. Das Kardinalswappen am Ende (73 × 60, ohne Einfassungslinien) ist von Breu.

III. Teil. 1531. Titel wie bei II. Enhält die Schnitte Schäufelins zu Hans Othmars Heiligenleben von 1513 (Muther 901) und 9 Schnitte Breus 63 × 87. Acht illustrieren die Geschichte Christi und seiner Mutter (Heimsuchung, Geburt Christi, Beschneidung, Christus die Juden lehrend, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, Tod Marias), einer das Sakrament des Altares (ein Priester unter einem Baldachine die Hostie tragend). Breus Auferstehung ist eine freie Kopie nach Schäufelin Pass. III, 235 Nr. 139c. Diese 9 Schnitte wurden in Tomus 3 der pars V, die Schnitte: Christus den Juden predigend, die Auferstehung und das Pfingstfest in Tomus 2 der pars V der Opera des Eck (Nr. 30) wiederholt.

IV. Teil. 1533—1534. Titeleinfassung von Jörg Breu (246×160, Schriftfeld 132×84) von 15 Wappen vor ornamentiertem Rahmen gebildet. Abb. in Hirths Formenschatz 1884, 157. Enthält außer der rohen Kopie eines der früher erwähnten Schnitte Behams (vgl. Nr. 30) und einer Kopie nach dem Schnitte Ostendorfers in Teil I acht Schnitte Breus. Einer gehört zu der Serie des Teiles III und stellt die Taufe Christi dar, die anderen sieben behandeln die sieben Sakramente mit Wiederholung des in diese Reihe gehörigen Schnittes des Teiles III.

30. Johann Eck, Prima pars operum . . . contra Lvddervm. Augsburg, Alex. Weissenhorn impensis G. Krapff Ingolstadii. 1530. fo. [Wien, H.-B., U.-B., Schottenstift. — Muther 1692.]

Titelumrahmung 242×161, Schriftfeld 71×89. Oben Gottvater in Wolken mit der Kaiser- und der Königskrone, die er über die Medaillonporträts Kaiser Karls und König Ferdinands hält. Beiderseits Pilaster mit je 15 Wappen, im hohen Sockel 18 weitere.

II. pars. 1531. [Wien, H.-B., U.-B., Schottenstift.]

Titel: Wappen des Kardinallegaten Laurentius de Campegiis. Im roten Überdruck »1531« 103×105.

III. pars. 1533. [Prag, U.-B.]

Titelumrahmung 246×162, Schriftfeld 131×86. Oben im Halbrund die Himmelsglorie; links Patriarchae, Martyres, Confessores; rechts Prophetae, Martyres, Virgines; unten Viduae, Innocen. pue., in der Mitte Andächtige vor einem Altare kniend.

IV. pars blieb mir unbekannt.

V. pars. 1533. Tomus 1 und 2 [Wien, H.-B. und U.-B.; Prag, U.-B.] enthält die Titelumrahmung der pars III und eine Serie mäßiger Kopien nach den Schnitten Hans Sebald Behams zum Leben Jesu, welche Teil I und II der Predigten Ecks [Nr. 29] enthalten hatte (vgl. Pauli S. 334). Ein Blatt dieser Kopien war gleichzeitig im Teil IV der Predigten Ecks abgedruckt worden. Sodann ein Blatt Schäufelins aus der Serie des Teiles III der Predigten Ecks und Wiederholungen von drei Schnitten Breus aus Teil III der Predigten Ecks. Neu ist hier (Tomus I, Fol. 123) die Fußwaschung von Breu. Tomus 3. 1534. [Wien, H.-B., Schottenstift] enthält eine fremde Umrahmung, die Serie Schäufelins, die den Teil III der Predigten Ecks schmückte, eine der Kopien nach Beham und jene neun Schnitte Breus, welche Teil III der Predigten enthalten hatte.

Ein unbeschriebener Kupferstich von Marcanton.

In der Kupferstichsammlung des Museums zu Stockholm fand ich vor kurzem unter den Stichen unbekannter italienischer Meister ein Blatt, oder vielmehr das Fragment eines Blattes, in dem ich mit Bestimmtheit eine vorzügliche frühe Arbeit Marcantonio Raimondis erkennen zu können glaubte. Das Fragment ist 141 mm hoch und 70 mm breit. Ein zweites Exemplar des Stiches ist mir bisher nirgends begegnet. Leider ist der Gegenstand der Darstellung so beschaffen, daß eine Veröffentlichung selbst in einem wissenschaftlichen Fachblatte nicht angängig erschien. Sogar die Beschreibung muß vor dem dargestellten Motive Halt machen. Der Stockholmer Stich zeigt die Figur einer stehenden jungen, ganz nackten Frau, deren Körper auf dem rechten Beine ruht, während das linke auf einen ziemlich hohen Steinsockel aufgestellt ist. Wahrscheinlich war die Darstellung rechts von der nackten Frau durch eine antike Statue oder Herme, von der wohl das corpus delicti herrührt, vervollständigt. Die Situation wird weniger anstößig erscheinen, wenn man sich die Figur in den bacchischen Kreis versetzt denkt. Es sei hierfür auf die Gruppe der Paniske bei der Pansherme zur Linken in Marcantons Bacchanal (B. 249) hingewiesen. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, ein See mit einer bewaldeten Insel. Zwei rechts ansteigende zarte Umrißlinien von Bergen zeigen deutlich, daß das Landschaftsbild sich nach rechts hin fortsetzt. Ein aus unserem Blatte vom Rande rechts bis in den Steinsockel ausgeschnittenes Loch läßt ebenfalls auf eine Verstümmelung des Stiches, der dagegen links, oben und unten bis an die Plattenränder erhalten ist, schließen.

Das zierliche Figürchen der Frau sieht fast aus, als ob es einer Bronzestatuette nachgebildet wäre, die Formen sind aber mit bemerkenswerter Frische und Natürlichkeit, mit großem Reichtum der Modellierung durchgebildet, so daß man eher eine Studie nach der Natur als Vorlage vermuten möchte. Besonders die Bildung des linken gekrümmten Beines deutet mit seinen Zufälligkeiten in der Muskulatur auf unmittelbare Naturanschauung. Die Stellung des rechten Beines vor dem Sockel, auf dem das linke aufgestützt ist, wirkt statisch nicht ganz überzeugend,

auch der rechte Arm ist weniger geglückt, die ganze Gestalt aber mit ihrem bewegten, geschlossenen Kontur, ihrer anmutigen Biegung, den prallen, elastischen Formen und dem lieblichen Köpfchen von großem Reiz. Unter den frühen Arbeiten Marcantons kommen nur wenige dem Stockholmer Fragment an Frische der Formengebung und an Feinheit der technischen Ausführung gleich.

Daß das Bildchen dieses leider so wenig manierlichen Mädchens dem Grabstichel des Bologneser Meisters seine Entstehung verdankt, wird von Kundigen kaum bezweifelt werden. Auf Einzelheiten braucht gar nicht hingewiesen werden, die Vergleichung mit den unten aufgeführten gleichartigen Stichen ist unmittelbar überzeugend. Die Arbeit gehört in die Zeit, in der Marcanton noch unter dem Einflusse Dürers steht. Die Landschaft zeigt Dürersche Motive und ebenso unverkennbar macht sich in der Technik das Studium der Kupferstiche und Holzschnitte des deutschen Meisters geltend. Unser Stich muß aber zu den letzten gehören, in denen Marcanton Dürersche Hintergründe verwendet und seine Technik nachahmt. Kurze Zeit nach seiner Ankunft in Rom tritt an Dürers Stelle als Fundgrube für Landschaftsmotive und als Vorbild für die Technik Lucas von Leyden. In der 1510 datierten Gruppe der Kletterer nach Michelangelos Karton (B. 487) ist die Landschaft schon nach einem Stiche des Holländers kopiert. Den Übergang verdeutlicht am besten die Dido (B. 187), in der sich wie in der Technik so auch in der Hintergrundslandschaft Elemente aus Stichen Dürers mit Motiven nach Lucas von Leyden vermischen. Mars, Venus und Amor (B. 345) von 1508 zeigen Marcanton technisch noch in der Abhängigkeit von Dürer. Der Stecher muß auch in seinen ersten Arbeiten in Rom, wo er etwa 1509 anlangte, diesem Stile treu geblieben sein. Das beweisen die beiden prächtigen Blätter (B. 248 u. 249) nach einem bacchischen Sarkophagrelief, das sich damals, wie die Inschrift auf dem Stiche besagt, bei S. Marco in Rom befand (jetzt im Museum zu Neapel). Ohne Zweifel sind diese beiden Stiche in Rom entstanden. Marcanton hat den ersten (B. 248), der zu seinen frühesten römischen Arbeiten gehören muß, unmittelbar darauf noch einmal gegenseitig, in einer freieren und breiteren Manier gestochen. Dieses zweite Blatt (B. 249) ist in der Technik noch Dürerisch, aber wesentlich kräftiger und lockerer behandelt als z. B. Mars und Venus und Amor (B. 345) von 1508. In diese Zeit zwischen 1508 und 1510, in die unmittelbare Nähe des zweiten Stiches nach dem Bacchusrelief (B. 249) muß auch das Stockholmer Fragment gesetzt werden, das also zu den frühesten, um 1509 von Marcanton in Rom ausgeführten Arbeiten gerechnet werden kann. In engster stilistischer und technischer Beziehung zu unserer Frauenfigur stehen besonders noch

die kauernde Venus mit Amor (B. 313), die einzelne Figur des Kletterers nach Michelangelo (B. 488), die eine Pflanze begießende Frau (B. 383), der Kampf um die Nymphe (B. 279), die Marcaurelstatue (B. 514) und der Apollo (B. 333). In allen diesen Stichen, die man in oder um das Jahr 1509 setzen darf, hat Marcanton die metallische glatte Modellierung, die enge und noch etwas trockene und steife Stichelführung der Zeit von etwa 1506 bis 1508 überwunden und eine kräftigere und zugleich elastischere und freiere Behandlung der Taillen, größere Mannigfaltigkeit der Strichlagen und weichere, farbenreichere Tonübergänge zu erzielen verstanden. Seine nächsten Schritte führen ihn dann durch das Studium der Werke des Lucas von Leyden zu der überaus zarten und duftigen, silbertonigen Technik, in der er seine ersten Werke nach Zeichnungen Raffaels gestochen hat.

Da, wie gesagt, das Stockholmer Blatt sich nicht für die Reproduktion in einer Zeitschrift eignet, werde ich den öffentlichen Kupferstichkabinetten und den Sammlern, die den Wunsch danach aussprechen werden, eine Lichtdrucknachbildung, die die Kunstanstalt von Albert Frisch in Berlin für diesen Zweck anzufertigen die Güte hatte, überreichen.

Paul Kristeller.

Zu den Grünewald-Studien von Fr. Bock.

In einem längeren Aufsatze, der in der Walhalla, 3. Buch, S. 109 ff., erschienen ist, fügt Franz Bock zu den früheren Behauptungen, die wir auf Grund unserer modernen stilkritischen Methode ablehnen müssen, noch andere, deren Unrichtigkeit schon ein Laie bei genauer Kenntnis der Tatsachen einsehen muß. Da diese Behauptungen bereits in den Lichtbilderkatalog von Dr. Fr. Stoedtner übergegangen sind, der Aufsatz auch sonst Lobredner gefunden hat, sei kurz auf einige Fälle hingewiesen.

Die Pietà in Aschaffenburg ist kein Fragment; ich selbst habe freilich früher die Ansicht ausgesprochen, die hier als selbstverständliche Tatsache hingestellt ist, aber die, mit Bock zu reden, »sinnlose Behauptung, das Bild sei wirklich so (wie es jetzt ist) als Predella gemalt worden« entspricht den Tatsachen. Am oberen Rande der Holztafel sieht man noch den einst vom Rahmen bedeckten unbemalten Streifen. Damit fällt auch die Vermutung von selbst dahin, daß die beiden Köpfe auf der Vorder- und Rückseite eines Blattes im Berliner Kupferstichkabinett (in meinem Grünewald-Werk Tafel 44) Studien zu dem verlorenen Oberteil der Pietà seien. Außerdem stellt der eine nach links gerichtete bartlose Kopf keine Madonna dar, sondern einen Mann. Die Gesichtsbildung paßt für einen Mann besser, das, was man von der Tracht am Halse sieht, nur für einen solchen, am auffallendsten stimmt die ganze Erscheinung, namentlich die Haartracht, mit jenem Bildnis einer bartlosen Persönlichkeit in Pest überein, das Dürer zugeschrieben wird und m. W. immer für die Darstellung eines Mannes gegolten hat. Aber wenn auch die Studie eine trauernde Madonna, und der singende Engel auf der Rückseite einen um den Leichnam Christi klagenden Engel vorstellen würde, wäre doch kein Grund vorhanden anzunehmen, daß die Studien gerade für ein Gemälde entstanden seien, von dem wir Kunde haben, da man doch annehmen muß, daß die große Mehrzahl von Grünewalds Arbeiten, auch wohl die eine oder andere Pietà, untergegangen oder wenigstens noch unentdeckt in entlegenen Sammlungen zerstreut ist.

Das Bild im Freiburger Museum ist kein »seitlich beschnittenes Fragment« einer Mitteltafel, sondern ein Altarflügel. Auch hier beweist der unbemalte Rand der Tafel die völlige Erhaltung derselben. Wenn Bock ferner behauptet, daß zu der kleinen Figur im Hintergrunde des Bildes, in der der römische Patrizier noch einmal dargestellt ist, sich im Berliner Kupferstichkabinett eine durchgeführte Kreidestudie befinde, so meint er vielleicht jene Zeichnung zu einem fetten älteren Manne, der beide Arme erhebt, entdeckt von Jaro Springer, publiziert in den Berliner Zeichnungen und von mir a. a. O. Taf. 45. Beide Gestalten haben eine für den flüchtigen Blick ähnliche, in Wirklichkeit aber durchaus verschiedene Kopfbedeckung, stimmen aber sonst weder in Haltung noch im Ausdruck überein. Die Zeichnung stellt, wie sich aus gleichzeitigen Darstellungen von Dürer und Holbein nachweisen läßt, einen vornehmen Juden, und zwar eher einen Priester als (wie ich früher glaubte) einen Pharisäer dar, und die Handbewegung kehrt fast identisch wieder auf Holbeins d. J. gemalter Passion bei einem der Juden, die Christum vor Kaiphas verklagen.

Auch dafür haben wir nicht die mindesten Anhaltspunkte, daß die Anbetung der Könige auf der Rückseite der Freiburger Tafel ursprünglich anders geplant war und daß eine andere Berliner Zeichnung (a. a. O. Taf. 42) ein Entwurf dafür war. Man erkennt eine Zeichnung als Studie zu einem bestimmten Bilde meistens daran, daß sie mit diesem Bilde ganz oder teilweise übereinstimmt. Wenn wir also wirklich eine Zeichnung zu einer Anbetung der Könige hätten, wo jede Figur anders angeordnet wäre, so könnten wir nur dann die Vermutung aussprechen, daß sie nicht für eines der untergegangenen Gemälde, sondern für die Anbetung in Freiburg bestimmt sei, wenn doch zum mindesten andere Indizien wie Datum und Format der Hypothese zu Hilfe kämen. Allein die Zeichnung, die Bock für eine Studie zu einer Anbetung der Könige ausgibt, ist undatiert, hat Breitformat und verrät jedenfalls nirgends, daß sie für ein Bild von schmalem Hochformat bestimmt war. Außerdem stellt sie einen jugendlichen König dar, dessen Mantel von zwei Engeln gehalten wird, vor dessen Knien außerdem noch ein Himmelsglobus angedeutet ist. Es kann nur Christus gemeint sein.

Ebensowenig wie das Freiburger Gemälde das Mittelbild des Altars in der Schneekapelle zu Aschaffenburg gewesen sein kann, dürfen die beiden noch heute neben dem Altare an der Wand befestigten Tafeln mit dem hl. Georg und dem hl. Martin als Flügel bezeichnet werden. Bock denkt anscheinend an bewegliche Flügel. Solche waren vorhanden. Es läßt sich sogar die Dicke des Rahmens, etwa 4 cm, noch feststellen. Es waren dies der Freiburger Flügel und ein zweiter, der wie neuerdings von

anderer Seite entdeckt wurde, früh schon durch ein geringeres Gemälde ersetzt worden ist. Der Mittelschrein ist nun aber nicht mehr als 205,5 cm breit. Der eine Flügel konnte also mit Rahmen nicht breiter als 103 cm sein. Bei dem Georg ist dagegen die Holztafel allein ohne Rahmen 107 cm breit, beim Martin scheint sie noch etwas breiter zu sein, nämlich 113 cm; es sind 103 cm sichtbar. Die Tafel mit dem hl. Georg, die ich habe herausnehmen lassen, ist auch auf der Rückseite unbemalt, und soweit ich beobachten konnte auch die andere. Die beiden Tafeln waren also keine beweglichen Altarflügel. Aber feststehende kann der Altar kaum gehabt haben; der Mittelschrein läßt nicht leicht die Möglichkeit zu, daß irgendwo noch ein zweites Flügelpaar herausgestanden hat. Auch waren solche Flügel in den bekannten Beispielen schmäler nicht breiter wie die beweglichen.

In irgendeinem Zusammenhang scheinen allerdings die beiden Tafeln schon ursprünglich mit der Kapelle gestanden zu haben. Sie zeigen zwar, wie deutlich zu sehen ist, Grünewalds Stil nicht, aber — was bisher noch nicht bemerkt wurde — dieselbe Hand wie die Anbetung der Könige in Freiburg, und die dargestellten Heiligen waren auch Patrone der Kapelle.

Ein unabsichtlicher Irrtum ist dann wohl die Behauptung, daß die Zeichnung der Sammlung Habich sich im Berliner Kupferstichkabinett befinde. Sie ist Eigentum der Kasseler Galerie.

Die angeführten Behauptungen sind freilich für die Kenntnis des deutschen Geisteslebens zur Reformationszeit nicht von Belang. Für das Charakterbild Grünewalds macht es indessen schon etwas aus, ob zwei von den wenigen erhaltenen späteren Kompositionen als vollständig oder als unvollständig erhalten anzusehen sind oder nicht. Kein gutes Zeugnis stellt aber die lange Folge solcher Behauptungen dem Autor aus. Denn wir sind in der Beurteilung früherer Dinge überall, so gut wie in jeder anderen Wissenschaft, auf die scharfe Beobachtung des erhaltenen Tatbestandes angewiesen. Es sind denn auch die allgemeinen umstürzlerischen Ideen des Aufsatzes in der Formulierung von Bock meines Erachtens oft gerade da direkt unrichtig, wo sie dem Anschein nach auf meine eigenen Ausführungen zurückgehen.

H. A. Schmid.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Joseph Destrée. Tapisseries et sculptures Bruxelloises à l'exposition d'art ancien Bruxellois 1905. — Bruxelles, Librairie Nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Cie, 1906.

Die Mappe enthält 50 Lichtdrucktafeln, Abbildungen aller bedeutenden oder historisch wichtigen Stücke, die in Brüssel 1905 ausgestellt waren, und einen sehr ausführlichen Text. Den breitesten Raum nimmt die Bildweberei in Anspruch (34 Tafeln), die eigentliche Monumentalkunst der Niederländer und im besonderen der Stolz Brüssels. Holzbildwerke, einige Altäre und eine Anzahl einzelner Gruppen und Figuren sind auf 11 Tafeln reproduziert, die vergleichsweise seltenen Metallgüsse auf 4 Tafeln. Die letzte Tafel bringt mehrere Fayencen Brüsseler Herkunft.

Der Text bietet mehr, als das bescheidene Vorwort ankündigt, mehr als Erläuterungen zu den Abbildungen. Destrée stellt den historischen Zusammenhang her, bemüht sich, ein Stück Geschichte der Brüsseler Kunst zu geben. Freilich war dies Ziel schon deshalb nicht ganz zu erreichen, weil die Ausstellung, wie alle derartigen Veranstaltungen, weder vollständiges noch reines Material bot. Was die Webekunst angeht, war die Ausstellung nicht entfernt so reich wie etwa die königliche Sammlung in Madrid, und zum Studium der Skulptur war nicht wesentlich mehr da, als in den öffentlichen Sammlungen Brüssels stets zu finden ist.

Waren alle die ausgestellten Gewebe und Bildwerke Brüsseler Arbeiten? Diese Frage kann in vielen Fällen nicht bestimmt beantwortet werden. Gleich bei den zuerst publizierten, dem Stile nach ältesten, Bildwebereien auf der Ausstellung, den Gegenstücken mit der Verkündigung Mariae und der Anbetung der Könige aus dem Musée des Gobelins bei Paris ist die Herkunft durchaus nicht gesichert (Taf. 1). Kompositionsweise und Formensprache stammen von der Kunst Rogers van der Weyden ab; da dieser Meister um die Mitte des 15. Jahrhunderts Maler der Stadt Brüssel war, können die Arbeiten mit einigem Rechte

für Brüssel in Anspruch genommen werden. Destrée findet hier den Stil des Hugo van der Goes nachklingend, damit irrt er aber. Die mageren Körperformen, die lebhaften und eckigen Bewegungen, die scharf geschnittenen Typen: alles weist auf Roger, dessen Tafelbilder, wie die Anbetung der Könige in München, die Verkündigungen ebendort und in der Sammlung R. Kann zu Paris die nächsten Verwandten sind.

Man hat in vielen niederländischen Kunststätten im 15. Jahrhundert Bildwebereien ausgeführt, nicht nur in Brüssel. Nur ausnahmsweise ist eine sichere Lokalisierung möglich. Die auf Taf. 3 reproduzierte, dem Musée des Gobelins gehörige Tapisserie, die Aufhebung der Belagerung von Salins, ist 1501 in Brügge von Jean Sauvage hergestellt worden, wie inschriftlich feststeht (vgl. Gazette d. b. a. 1892 (VIII) p. 496). Die Tafeln 4—6 zeigen das Prachtstück, das einst dem Kardinal Mazarin gehörte, das die Sensation auf der Ausstellung bildete — nicht nur wegen der außerordentlichen Dekorationswirkung, sondern auch und mehr noch wegen des dafür gezahlten Rekordpreises. Pierpont Morgan soll 2 000 000 Fr. etwa für diese Tapisserie gegeben haben. Die mit dem größten Aufwand, mit Seide, Silber und Gold ausgeführte Weberei, mit bescheidener Bordüre und Felderteilung in gotischem Rahmenwerk bietet einen überaus reichen, doch vornehm ruhigen Anblick. Der Meister des Entwurfes, ein schöpferischer, der niederländischen Webekunst Richtung gebender Meister, hat den besonderen Bedingungen dieser Kunstgattung sich siegreich unterworfen. Das Stück vertrat mit wenigen anderen Stücken die sehr kurze Blüte der niederländischen Webekunst. Charakteristisch ist der edle Fall der Gewandungen, die fast über die ganze Fläche gebreitet sind, die Teilung in fünf Felder, ein System, das vielleicht durch die Kompositionsgewohnheit der Klappaltäre zu erklären ist, und die ausdrucksvollen dunklen Augen in den hellen, schwach modellierten Köpfen. Dem Kostüm und dem Stil nach ist diese himmlische Apotheose um 1500 entstanden und kann wohl mit anderen Werken zu einer Gruppe vereinigt werden. Der Meister aber ist nicht bekannt. Und daß die Arbeit einer Brüsseler Werkstätte entstammt, ist höchstens wahrscheinlich, keineswegs nachweisbar. Destrée deutet hier und sonst die Darstellungen mit Sorgfalt und Scharfblick. Zuweilen ist die Erklärung sehr schwierig, da eine gewisse Undeutlichkeit fast zum Stilcharakter dieser Gattung zu gehören scheint. Verwandter Art, aber wesentlich schwächer als der Mazarin-Gobelin ist die Geschichte des verlorenen Sohnes mit höchst kompliziertem allegorischem Apparat, im Besitze des Herrn Léo Nardus (Taf. 7), und der Kampf der Tugenden und Laster, von den Herrn Goldschmidt in Frankfurt a. M. ausgestellt (Taf. 8). Ein herrliches Werk dieser Stilstufe ist die berühmte Tapisserie

in der Pariser Sammlung Martin le Roy, die leider in einer ganz mißlungenen Farbentafel erscheint (Taf. 9). Der Zeichner dieser Darreichung Christi im Tempel, wohl derselbe, der den Mazarin-Teppich entworfen hat, wie auch die zarte Anbetung des Christkindes aus dem Kensington Museum zu London (Taf. 11), steht in der Mitte zwischen Hugo van der Goes und Quinten Matsys, er verbindet die tiefe Empfindung des Älteren mit der fließenden und geschmackvollen Komposition, die dem Jüngeren eigentümlich ist. Zum Glück ist wenigstens ein Teil des Pariser Stücks, das aus Saragossa stammt, auch in einem brauchbaren einfarbigen Lichtdruck reproduziert. Derber als diese feinsten Erzeugnisse der niederländischen Webekunst und etwas später entstanden — um 1510 — sind die auf Taf. 12 abgebildeten Stücke aus dem Musée des arts décoratifs (Koll. Spitzer) und aus dem Besitz des Herzogs von Arenberg, Anna selbdritt und das Martyrium des hl. Laurentius.

Die auf Taf. 13 in mißlungener farbiger Reproduktion abgebildete Weberei mit der Beweinung Christi, aus dem Musée des arts décoratifs in Brüssel, ist mit ihrer einem italienischen Vorbild (Perugino) entlehnten Hauptkomposition eine Kuriosität. Bei Besprechung dieses Werkes trägt Destrée eine Vermutung in bezug auf den Autor vor, die er schon an anderer Stelle bekanntgemacht hat. Eine wichtige Urkunde belehrt uns über die Entstehung einer für Löwen 1505 in Brüssel ausgeführten Tapisserie, welche Tapisserie — mit der Herkenbald-Legende — in das Brüsseler Musée des arts décoratifs gelangt ist. Leider gibt die Urkunde zuviel, nämlich zwei Namen anstatt eines, und kann so oder anders interpretiert werden. Die Herrn A. J. Wauters und Destrée sind zu Resultaten gekommen, die voneinander abweichen. In dem Schriftstücke scheint die Rede zu sein von Jan de Room als von dem Meister, der den Entwurf geliefert habe, und vom Meister Philipp als dem Hersteller des eigentlichen Webekartons. A. J. Wauters hält sich an den ersten Namen und schreibt Jan de Room allerlei andere Tapisserien wegen ihrer Stilverwandtschaft mit dem Herkenbald-Gobelin zu. Destrée dagegen führt Maître Philippe als einen der schöpferischen Meister in die Geschichte der Brüsseler Weberei ein und stützt seine Hypothese dadurch, daß er die Inschrift »Phieliep« auf der Beweinung Christi als Künstlersignatur auffaßt. Mir scheint, die Auffassung, die A. J. Wauters vertritt, hat mehr Berechtigung; der erste Zeichner, Jan de Room, ist eher als der stilbestimmende Autor anzusehen. In dem Maître Philippe möchte ich übrigens nicht Philipp van Orley sehen, da dieser Bruder Bernaerts so früh — um 1505 — schwerlich schon tätig gewesen sein kann.

Eine etwas spätere Stufe — um 1520 — vertraten auf der Ausstellung die auf Taf. 14 und 15 abgebildeten Stücke des Brüsseler Museums,

die Taufe Christi in reicher Landschaft, und die Streifen aus der Kathedrale von Aix (Provence), während die Bathseba am Brunnen im Brüsseler Stadtbesitz (Taf. 16, 17) noch die ältere, mehr formschöne Art zeigt. Das als Entwurf oder Karton ausgestellte und publizierte Blatt mit einer anderen Bathseba-Komposition (Sir George Donaldson, London; Taf. 18) scheint mir nur eine Kopie nach einer Weberei zu sein.

Eine Tapisserie, deren Entstehungsort (gewiß Brüssel) und Entstehungszeit feststeht und die deshalb ein sehr beachtenswertes Monument ist, erscheint auf Taf. 20, die Prozession der Madonna du Sablon. Auf der Vente Spitzer wurde die ganze Folge (oder doch ein Teil davon), die 1518 für Franz von Taxis ausgeführt worden ist, verkauft und zerstreut. Das höchst merkwürdige Stück der Prozession, wo die Statthalterin Margarete mit allen Neffen und Nichten, dabei auch Karl V., zu erblicken ist, kam in das Brüsseler Musée des arts décoratifs.

Seit 1525 etwa wird Bernaert van Orley stilbestimmender Zeichner für die Brüsseler Bildweberei. Die Ausstellung war in der glücklichen Lage, ein Stück aus der berühmten Folge der sog. Jagden Maximilians, aus der Originalfolge, die der Louvre besitzt, zeigen zu können, damit eine durch van Manders Aussage beglaubigte Arbeit Orleys. Das prächtige Gewebe ist auf Taf. 21 — leider in mißlungener farbiger Abbildung — zu sehen. Besonders schön ist die Bordüre, deren reichere Ausgestaltung erst in dieser Zeit beginnt. Da die bekannte Brüsseler Marke (B. B.) eingewebt ist, nimmt man wohl richtig an, daß die Ausführung nach 1528 erfolgt sei. Seit diesem Jahre ward die Stadtmarke regelmäßig angebracht.

Die Brüsseler Herkunft ist durch diese Bezeichnung einer langen Reihe vortrefflicher Stücke gesichert. Orleys Kompositionsstil und Formensprache sind mehr oder weniger deutlich vielen Tapisserien eigentümlich. Doch ist's in den meisten Fällen schwer zu entscheiden, ob dieser Meister oder etwa ein Nachahmer der Zeichner sei, um so schwerer, als bei der Übersetzung, die der Weber vornimmt, der Zeichnung etwas von ihrem Charakter genommen wird.

Verhältnismäßig uninteressant waren auf der Ausstellung die Brüsseler Webereien aus dem 17. Jahrhundert.

Die Holzskulptur war hauptsächlich durch bekannte Altarwerke vertreten, die stets öffentlich in Brüssel zugänglich sind. So war der um 1450 entstandene Passionsaltar aus dem Musée des arts décoratifs (Taf. 35) zu sehen, der Georgsaltar (Taf. 36 f.) von ebendort, der als Schöpfung Jan Borremans (1493) urkundlich beglaubigt ist, und der Pensa-Altar aus dem Stadthause (Taf. 43 ff.), der durch wunderbare Erhaltung sich auszeichnet. Diesen Werken war angereiht, abgesehen von einer Menge

einzelner Gruppen und Figuren, von denen Destrée die besten abbildet (Taf. 45), der Marienaltar aus der Kirche von Lombeek (Taf. 40), eine prunkvolle, virtuosenhafte Leistung von 1520 etwa.

Die wenigen Metallgüsse waren sämtlich von hoher Bedeutung, und die guten Reproduktionen dieser Werke sind sehr willkommen. Man hatte aus dem Amsterdamer Rijksmuseum zwei Statuetten aus der berühmten Folge der Fürstenporträts erhalten (Philippe de Nevers und Maria von Burgund, Taf. 46). Diese Güsse sind von Jacques de Gerines um 1430 ausgeführt wurden — in Brüssel (?). Six und ganz kürzlich Schmidt-Degener haben über die unvergleichliche Reihe geschrieben. Schmidt-Degener hat die Entwürfe keinem Geringeren als Jan van Eyck zuerteilt. Auf den Tafeln 47 und 48 ist der großartige Leuchter aus der Kirche von Léau abgebildet, der 1483 von Renier van Thienen gegossen worden ist, ein Bildwerk, das durch ungemein kühnen Aufbau und mit seinen ausdrucksvollen Figuren unter den gleichzeitigen nordischen Arbeiten nicht seinesgleichen hat. Endlich das von Jacques de Croy gestiftete Votivrelief aus dem Kölner Domschatz, der vergoldete Bronzeguß, mit Renaissancearchitektur, von 1510 etwa, auf der 49. Tafel.

Friedländer.

Skulptur.

Fritz Burger. Francesco Laurana, eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Straßburg, Ed. Heitz 1907. 178 S. gr. 8⁰ mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Textabbildungen.

»Vorliegende Arbeit versucht auf stilkritischem Wege das Dunkel zu erhellen, das die fast noch mythische künstlerische Persönlichkeit Francesco Lauranas umgibt. An eine abgerundete Monographie war bei einer erstmaligen Zusammenfassung des weitverstreuten Materials nicht zu denken. Trotzdem glaubt die Arbeit das Verdienst für sich in Anspruch nehmen zu dürfen, die Fäden bloßgelegt zu haben, an die eine umfassende spätere Laurana-Monographie sich wird halten müssen.« Mit diesen Worten leitet der Verfasser seine Arbeit ein. Im ersten Kapitel derselben, deren Resultate wir im folgenden rekapitulieren, sucht er die Tätigkeit Domenico Gaginis und seiner Schule in Neapel und Palermo klarzulegen. Als dessen Arbeit erweist er das von uns schon früher (Repertorium XXVIII, 193) für ihn in Anspruch genommene Portal in dem 1453—1457 fertiggestellten großen Saal des Castelnuovo, wobei er geneigt ist, die Mithilfe Lauranas (oder eines anderen anonymen Schülers, dessen Talent über dem des Meisters steht) anzunehmen, wie er denn Laurana schon bei der Ausschmückung der Täuferkapelle im Dom zu Genua als Schüler bzw. Mitarbeiter Gaginis einen Anteil zuschreibt.

Überzeugend ist ferner die Attribution des Reliefs zweier Ehegatten im Museum zu Palermo, sowie der Statuen einer Temperantia und Prudentia in S. Francesco ebendaselbst an Gagini — eine Zuschreibung, die sich auf die Stilanalogie dieser Arbeiten mit den Skulpturen zu Genua gründet.

Das folgende Kapitel handelt von den Skulpturen am Triumphbogen Alfonsos und dessen Meistern. In einem Teile des Triumphreliefs (der Bläsergruppe, die den Zug eröffnet) sieht Burger die Hand des gleichen Vorzugsschülers Gaginis, dem er schon im Triumphrelief des Castelnuovosaals die analoge Bläsergruppe zugeschrieben hat. Ihm gibt er auch die Temperantia in der oberen Attica des Bogens und (im Verein mit einem dritten, einzig hier am Bogen nachweisbaren Gagini-Schüler) das große Relief an der linken Leibungswand desselben (das Pendant zu dem gegenüber von Isaia da Pisa). Dies letztere soll »nach einem Entwurf Pisanellos, zum mindesten aber unter Verwertung von Motiven desselben gearbeitet« sein, wofür eine Zeichnung aus dem Kodex Vallardi als Beleg herbeigezogen wird, deren Zurückführung auf Pisanello uns indes keineswegs überzeugend dünkt. Der Hauptteil des Triumphreliefs wird (wie auch die übrigen drei Tugenden in der Attica) dem Pietro da Milano belassen, für das rechte Tabernakel desselben mit den Musikanten zu Pferde überzeugend Antonio di Chellino, für das linke weniger überzeugend Dom. Gagini namhaft gemacht[1]).

Im dritten Kapitel wird der Entwurf des Triumphbogens und seine Geschichte besprochen. Sich auf die bekannte Notiz im Brief P. Summontes an M. A. Michiel vom Jahre 1524 stützend (un arco trionfale fatto per mano di Maestro Francesco Schiavone), sieht unser Verfasser in Laurana den entwerfenden und ausführenden Architekten des Bauwerkes. Dazu nimmt er an, er sei mit seinem Lehrer Gagini aus Genua schon Ende 1451 oder 1452 nach Neapel gekommen (S. 53), da dazumal laut urkundlichem Zeugnis die Aufmauerung der den Bogen flankierenden Türme begann. Das ist wenig wahrscheinlich, denn kaum konnten in $3^1/_2$ Jahren die Arbeiten an der Täuferkapelle in Genua beendet sein; überdies wissen wir, daß Gagini noch am 23. August 1455 die Dekoration einer Kapelle in S. Girolamo zu Genua übernimmt (L. A. Cerretto, J. Gagini Milano 1903, pag. 246), was doch darauf schließen läßt, daß er nicht schon ein paar Jahre vorher Beteiligung an einer

[1]) Wenn Burger an dem cinquecentistischen Ursprung des Giebelabschlusses am Arco zweifelt, so können wir unsere betreffende Behauptung (Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen XX, 38 Anm. 3) mit einem neuerlichen Argument stützen: auf der Abbildung des Arco auf einer der nach 1511 entstandenen Intarsiatafeln Fra Giovannis da Verona in Montoliveto zu Neapel fehlt noch der genannte Abschluß, während er auf der um 1540 gezeichneten Skizze Fr. da Ollandas (Burger S. 20) schon zu sehen ist.

Arbeit von der Bedeutung des Arco in Neapel gefunden hatte. Für die Befähigung Lauranas als Architekt führt nun aber Burger ins Feld, daß er ein Dezennium später die Kapelle Mastrantonio in S. Francesco zu Palermo ausführte, wo er überdies in dem architektonischen Hintergrunde des eigenhändig gemeißelten Reliefs »ein erstaunlich feines Gefühl für Proportionen« bekundet; daß er ferner auch später im Tabernakel von Saint-Lazare zu Marseille sich als feinfühliger Architekt bewährt und endlich im Kreuztragungsrelief zu Avignon wieder durch dessen treffliche Hintergrundsarchitektur überrascht. Darüber, daß die Grabschrift Pietros da Milano ihn als Erbauer des Bogens nennt, setzt sich Burger damit hinweg, daß er sie auf den zweiten inneren Bogen und auf die Tätigkeit Pietros in der zweiten Bauperiode nach 1466 (wo der Arco unter seiner alleinigen Leitung vollendet wurde) bezieht. Wie kommt es nun aber — so fragen wir — daß nicht Laurana, sondern Pietro (nach dem Wortlaut seiner Grabschrift) schon von Alfons I. (also vor 1458) »ob triumphalem Arcis novae Arcum solerter structum« zum Ritter geschlagen wird, und er — nicht aber Laurana (abgesehen von seiner Erwähnung in dem bekannten Kompagnieunternehmen mit den anderen Bildhauern) — immer wieder in den Rechnungen seit 1455 als »königlicher Bildhauer« vorkommt? Auch vom chronologischen Standpunkt läßt sich gegen Burgers Aufstellung Einwand erheben. Da Laurana zwischen 1500 und 1502 — sagen wir 75 Jahre alt — stirbt, so mag er 1451 im Alter von kaum mehr als 25 Jahren gestanden haben. Ist anzunehmen, daß König Alfons ein so bedeutendes Unternehmen gerade in die Hand eines Jünglings gelegt haben werde? Was Burger sodann (S. 61 ff.) über den Einfluß der angeblichen Bauten Lucianos da Laurana in Neapel auf die baukünstlerische Ausbildung seines Neffen (?) Francesco und auf den Stil seiner Bauten vorbringt, wird dadurch gegenstandslos, daß Giuliano da Majano als Schöpfer jener Bauten (die übrigens erst nach 1485 entstanden) nachgewiesen ist (s. unsere Artikel im Beiheft des Jahrbuchs der k. pr. Kunstsmlgen. XXIV, 162 u. 163). Wenig überzeugend ist endlich die Hypothese, wonach auf Grund der mehr oder weniger zutreffenden Analogien einiger Figuren im Triumphrelief des Arco mit Zeichnungen des Kodex Vallardi, in denen auf keinen Fall die Hand Pisanellos zu erkennen ist, dem letzteren der (verloren gegangene) Entwurf für den Triumphzug zugeteilt und ihm, »mit Rücksicht auf die Greifen in den Bogenzwickeln und die sonstigen Anklänge an seine Kunst«, auch ein Einfluß auf die architektonische Gestaltung des Bogens beigemessen wird[2]).

[2]) Den »Eneas Pisanus« des von Schulz (IV, 184) abgedruckten Schreibens Königs Alfonso an Pisanello vom 14. Februar 1449, in dem Burger einen von Pisanello

Auf festerem Boden bewegt sich unser Verfasser in den folgenden Abschnitten. Im nächsten Kapitel, der den ersten Aufenthalt Lauranas in Frankreich (1461—1466) umfaßt, macht er uns — außer den bekannten Medaillen (die er ebenso konsequent als irrtümlich in Bronze geschnitten) bezeichnet — mit zwei Plaketten, Petrarca und Laura darstellend, bekannt, die er zuerst als Arbeiten seines Helden in Anspruch nimmt. Während die erste sich durch Lebendigkeit auszeichnet, steht die künstlerische Qualität der Lauraplakette viel tiefer (s. z. B. die außerordentlich roh modellierten Hände); auch wird nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten zu urteilen, für sie an Lauranas Autorschaft zu zweifeln sein, wenn wir in ihr nicht gar die geschickte Nachahmung eines modernen Fälschers vor Augen haben, worüber wir uns nach der mangelhaften Abbildung kein Urteil erlauben können.

Im fünften Kapitel wird Lauranas zweiter Aufenthalt in Italien (1467—1474) besprochen. Für seine sizilischen Arbeiten weist Burger zuerst darauf hin, daß sein Eklektizismus ihn vorzüglich dazu befähigte, dem Verlangen seiner Auftraggeber Genüge su leisten, wenn sie — wie uns dies urkundlich überliefert ist — vom modernen Künstler verlangten, daß er »die alten geheiligten Formen, in denen die Kunst besserer Tage nachzitterte«, für seine eigenen Schöpfungen zum Vorbild nehme. Daher der archaistische Einschlag in fast allen seinen Madonnen, deren ihm neuerdings ein Dutzend zugeschrieben werden. Diese mit der Dauer seines Aufenthalts auf der Insel unvereinbare Anzahl erklärt sich, wie Burger richtig ausführt, dadurch, daß der Meister Hilfskräfte beschäftigte, wie dies auch aus dem ungleichen künstlerischen Wert dieser Schöpfungen erhellt. Betreffs der näheren Details müssen wir auf die Ausführungen des Verfassers verweisen. Ebenso können wir ihm dabei nicht ins einzelne folgen, wie er den Anteil Lauranas an der Kapelle Mastrantonio in S. Francesco zu Palermo von dem seiner Mitarbeiter, deren Burger neben Pietro de Bontate noch einen zweiten nachweist, sondert. Mit Recht macht er darauf aufmerksam, daß die Kapellenfassade in manchen Teilen auf jene des Täufers in Genua zurückgeht und ferner die Evangelistenreliefs »mehr oder minder treue Nachbildungen der Evangelisten Donatellos in den Lünetten der Sagrestia verchia von S. Lorenzo darstellen. Laurana muß also, da sich diese Motive an Gaginis Werk in Genua nicht finden, selbst Studien in Florenz gemacht haben«. Wenn er dann aber nach der — übrigens ganz oberfläch-

---

verschiedenen Künstler vermutet, hat A. Venturi (Gentile da Fabriano e Vittore Pisanello, Firenze 1896 p. 59) längst aus der Kunstgeschichte eliminiert, indem er nachwies, daß die betreffende Stelle »sculpture enee Pisani«, nicht aber »sculpture Enee Pisani« zu lesen sei!

lichen — Ähnlichkeit der Architekturhintergründe an den Palermitaner Evangelistenreliefs mit Motiven der Santoreliefs Donatellos die Frage aufwirft, ob Laurana »nicht auch in irgendeiner Ateliergemeinschaft einstmals mit Donatello gestanden habe«, so erscheint zu ihrer Bejahung der angezogene Grund doch zu wenig ausschlaggebend. Überdies ist der Stützpunkt, den Burger (S. 100) für seine Hypothese aus Averulino und Vasari heranzieht, durchaus illusorisch. Denn der erstere zählt an der in Betracht kommenden Stelle seines Traktats alle bekannteren Künstler seiner Zeit — darunter im Text voneinander entfernt auch Donatello und »uno di Schiavonia« — auf, die er an seinem Idealbau für Fr. Sforza beschäftigen will (!), und die Stelle bei Vasari (II, 385) ist nichts als ein konfuser, in seiner Glaubwürdigkeit längst widerlegter Auszug eben aus Averulino. — Überzeugend ist die Zuschreibung der Specialebüste im Pal. Raffadali zu Palermo, sowie der Jünglingsbüste im Museum daselbst an Laurana; Burger macht sie nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern auch durch Prüfung des Urkundenmaterials sehr wahrscheinlich, hat aber leider sein (S. 110 Anm. 1 gegebenes) Versprechen, das letztere im Anhang mitzuteilen, nicht gehalten. Daß die sog. »Prinzessinnenbüste« im Museum von Palermo, Eleonore die ältere Tochter Ferdinands I., darstellt (wie unser Verfasser behauptet), findet in ihrer Porträtplakette (bei Dreyfus) — die allerdings aus späterer Zeit herrührt — nur eine sehr bedingte Stütze. In die Zeit von Lauranas zweitem Neapler Aufenthalt (1473 und 1474) setzt Burger mit Recht die Büsten der Töchter Ferdinands I., Eleonorens und Beatricens (erstere 1450, letztere 1457, nicht 1433, wie Burgers Quelle [Berzewsky, rectius Berzeviczy] irrtümlich angibt, geboren [s. Cronica di Napoli di Notar Giacomo, ediz. 1845, pag. 99]). Auf die schwanken Hypothesen, wonach die Wiener Mädchenbüste »vielleicht eine Bardi darstellt und in Florenz 1475 entstanden ist«, wollen wir nicht weiter eingehen, auch die Vermutung des Verfassers, es handle sich in den sog. Todtenmasken Lauranas um ein Idealporträt Lauras, auf sich beruhen lassen. In der Madonna der Domsakristei zu Neapel aber (abgeb. S. 136) können wir durchaus nichts von Lauranas Weise entdecken. Und endlich sind auch die oberflächlichen Analogien, die für die Attribution der Berliner Tonbüste der hl. Katharina (S. 142) an Laurana allegiert werden, nicht stark genug, um unsere Meinung, daß wir es mit einem Produkt Sieneser Kunst zu tun haben, zu erschüttern.

Im letzten Kapitel begleiten wir unsern Meister zu seinem letzten Aufenthalt in Frankreich. Während der Verfasser über das Tabernakel des hl. Lazarus in Marseille und das Grabmal Cossa in Tarascon nichts wesentlich Neues beibringt, weist er im Kreuztragungsrelief zu Avignon zuerst auf die verschiedenen Gehilfen hin, die daran mitgearbeitet haben.

müssen. In einem davon erkennt er einen der Bildhauer, die das Tabernakel Sixtus IV. für S. Peter in Rom ausgeführt haben, und verspricht eine besondere Arbeit über das letztere, die alle dabei auftauchenden Fragen klären soll. (Sie ist inzwischen im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen erschienen). Den Hauptanteil aber weist er französischen Künstlern zu, indem er annimmt, sie hätten nach einem nur summarischen Modell Lauranas gearbeitet. In der Tat rechtfertigt der Stil der ganzen rechten Hälfte des Reliefs mit Maria und den klagenden Frauen diese Ansicht; hier sieht Burger bestenfalls nur in einigen Köpfen die Hand des Meisters. »Wie im einzelnen, so ist auch das Ganze die entschieden unglücklichste Leistung Lauranascher Kunst.«

Den stilkritischen Erörterungen des Verfassers, worauf er doch in seiner ganzen Arbeit den Schwerpunkt legt, zu folgen, wird dem Leser durch die sehr minderwertige Qualität vieler der Netzdrucke im Texte erschwert, ja geradezu unmöglich gemacht. Was nutzen Illustrationen wie die Figuren 1, 2, 4, 6, 11, 19, 23, 36, 42 und 44? Es ist dies ein Vorwurf, den wir auch gegen andere Hefte des gleichen Unternehmens (zur Kunstgeschichte des Auslandes) erheben müssen. Auch der Text ist nicht frei von vielen sinnstörenden Druckfehlern. An den Verfasser aber erlauben wir uns die Bitte, in der Folge in seinen Zitaten präziser und vollständiger zu sein. Pünktlichkeit in dieser Hinsicht ist Höflichkeit des Autors gegen seine Leser. Was fangen diese mit Angaben an, wie: s. Archivio mediceo f. 85 in der Biblioteca Nationale (!) in Florenz (S. 126); Strozziarchiv der Biblioteca Nazionale (!), Ugolino-Strozzi (statt Ugoccioni-Strozzi); Amsterdamer Bezirksmuseum (? S. 137); Tschudi (statt Tedeschi!) im Archivio storico lombardo (S. 61); Minieri-Riccio (statt N. Barone!) im Archivio stor. p. l. Prov. Nap. VI, 1881 (statt IX, 1884; S. 126)?

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Max Geisberg. Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. — Studien z. Deutsch. Kstg. Heft 76. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907. VIII u. 77 S. 12 M.

Diese Untersuchungen gelten hauptsächlich der Ikonographie Jans von Leiden, des Königs der Wiedertäufer. Alle gemalten, gestochenen, in Holz geschnittenen Porträts dieses Mannes, mit dem sich die Volksphantasie beschäftigte, auch die Bildnisse auf Münzen, werden aufgezählt, geprüft und miteinander verglichen. Der Stammbaum der Bildnisse wird aufgestellt. Heinrich Aldegrever, der Kupferstecher von Soest, der zur Zeit der kurzen Herrlichkeit und des Untergangs der Wieder-

täufer der beste Zeichner in Westfalen war, hat bekanntlich 1536 einen schönen Porträtstich ausgegeben, in dem Jan von Leiden stattlich mit allen Zeichen seiner Würde erscheint. Man hat nicht ohne Grund von diesem Bildnis aus die Legende gesponnen, daß Aldegrever Parteigänger des ruchlosen Propheten gewesen wäre. Geisberg zerstört diese Legendenbildung und nimmt an, daß Aldegrever den Wiedertäufer erst nach seinem Sturz im Auftrage des Bischofs gezeichnet habe. Wirklich ist dies die einzige Möglichkeit, da ja die Stadt Münster während der kurzen Herrschaft des falschen Propheten (1534/35) fest umschlossen war. Merkwürdig bleibt immerhin, daß Jan von Leiden durchaus nicht wie ein überführter und gefangener Übeltäter, sondern wie ein legitimer Machtinhaber dargestellt ist. Das British Museum besitzt die schöne Vorzeichnung Aldegrevers zu dem Stich, ein Blatt, das bisher nicht beachtet, um so willkommener erscheint, als Zeichnungen des westfälischen Kupferstechers sehr selten sind (abg. auf Taf. 3).

Geisberg schreibt auch das beste ihm bekannte Holzschnittporträt des Königs, das er nach einem Unikum des British Museums publiziert (Taf. 10), Aldegrever zu. Von diesem Blatte stammen andere Holzschnitte ab. Direkt oder mittelbar gehen alle Bildnisse des Wiedertäuferkönigs auf Aldegrever zurück.

Als Kunstwerk und als historisches Dokument verurteilt wird mit vollkommenem Recht, das Gemälde im Schweriner Museum, das als Bildnis Jans von Leiden von der Hand Hermanns tom Rink in der Literatur ziemlich viel Beachtung gefunden hat. Dieses auf Grund eines Holzschnittes, gewiß nicht nach dem Leben, gemalte Porträt ist erheblich überschätzt worden, ebenso wie das Gegenstück in der Schweriner Galerie, das Porträt der Gemahlin Jans von Leiden.

Geisberg stellt die Porträts einiger anderer Wiedertäufer-Zelebritäten zusammen, die Porträts Bernhard Knipperdollings, Bernhard Krechtings, der Divara von Harlem und der Elisabeth Wantscherer und bietet einen umfangreichen Anhang über die Münzen der Wiedertäufer.

Die numismatische Arbeit scheint er mit derselben Gründlichkeit und demselben Scharfblicke durchgeführt zu haben, wie die jetzt und früher Kupferstichen und Holzschnitten zugewandten Studien.

Friedländer.

Julius Janitsch. Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer (mit 3 Lichtdrucktafeln u. 2 Abb. im Text) 18 S. — **Jaro Springer.** Sebastian Brants Bildnisse (mit 2 Lichtdrucktafeln u. 3 Abb. im Text) 25 S. — Studien z. Deutsch. Kstg. Heft 74, 87, Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1906. 1907.

Im Jahre 1881 wurde für das Berliner Kupferstichkabinett die Porträtzeichnung von Dürers Hand erworben, die unter Nr. 63 in Lippmanns Dürer-Werk abgebildet ist. Bald darauf kam Julius Janitsch auf den Gedanken, daß diese Zeichnung den Straßburger Poeten Sebastian Brant darstellte. Die gründlich ausgereifte Entdeckung wird in dem 74. Hefte der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte vorgetragen, nachdem Zeitschriften schon Kunde davon gegeben haben.

Das Profilporträt des Dichters in Holzschnitt aus Reusners »Icones« wird mit der Berliner Zeichnung verglichen. Die Ähnlichkeit erscheint recht groß. Nach dem Stil und der Technik (Silberstift) wird die Zeichnung in die Zeit der niederländischen Reise gesetzt. Und da Brant sich gleichzeitig mit Dürer 1520 in Antwerpen aufhielt, wie Kalkoff im 28. Bande des Repertoriums (S. 474 ff.) nachgewiesen hat, so wäre alles in schönster Ordnung, wenn nicht Dürers Tagebuch über die Begegnung und Porträtierung mit Schweigen wegginge.

Jaro Springer, der im 87. Hefte der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Janitschs Mitteilungen ergänzt, nimmt, wie Janitsch, eine Lücke im Tagebuch an und datiert die Begegnung des Zeichners mit dem Dichter auf den 8. August 1520. Seine ferneren Ausführungen bereichern die Brant-Ikonographie beträchtlich. Er erinnert daran, daß Dürer den Straßburger Dichter von seiner im Südwesten Deutschlands verlebten Wanderzeit her gekannt, daß er einst das »Narrenschiff« illustriert habe. Auf einen Holzschnitt, den Titel der 1498 zu Basel erschienenen »Nova Carmina«, weist Springer als auf das älteste bekannte Porträt des Dichters hin. Den Kupferstich von Jakob von der Heyden vom Jahre 1631, den Janitsch beiseite gestellt hat, beurteilt Springer — wie mir scheint, mit Recht — günstiger und sieht darin die Reproduktion eines Brant-Porträts von der Hand Hans Baldung Griens. Ein spätes Porträt des Dichters im Straßburger Bürgermeisteramt (abg. bei Janitsch, Taf. 2) schätzen beide Autoren niedrig ein. Mir scheint, daß auch diesem Bild ein Original von Baldungs Hand zugrunde liegen könne.

Zwei Kopien, von denen die eine in einem Band der Straßburger Universitätsbibliothek eingeklebt ist (Abb. bei Janitsch, Taf. 3), die andere im Besitze Daniel Burckhardts zu Basel sich befindet (Abb. bei Springer, Taf. 1), führen, wie Springer nachweist, zu einem vortrefflichen Original aus der Zeit zwischen 1515 und 1520, zu demselben Original, das dem Tobias Stimmer für sein Holzschnittporträt in den »Icones« vorgelegen hat. Springers Vermutung, das verschollene Urbild sei ein Werk des jüngeren Hans Holbein gewesen, erscheint glücklich, wird durch den Stilanschein, den die Kopien bieten, und durch mehr äußerliche Argumente gestützt. Im Münchener Kunsthandel befindet sich zur

Zeit eine dritte Kopie dieses Porträts, die recht gut ist und noch aus dem 16. Jahrhundert stammt.

Schließlich möchte Springer noch einen vierten deutschen Maler zum Porträtisten des Straßburger Dichters machen. Eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein aus der berühmten Reihe im Berliner Kupferstichkabinette (Abb. bei Springer, Taf. 2), das Profilporträt eines älteren mageren leidenden Mannes mit großer scharf gebogener Nase soll Sebastian Brant darstellen. Daß auf der Rückseite dieses Blattes zu lesen ist »— steinmetz von augspurg« fällt gegen die Vermutung nicht stark ins Gewicht. Gelegenheit, den Straßburger in Augsburg zu porträtieren, hatte der ältere Holbein, wie Springer klar macht. Aber: die Ähnlichkeit ist nicht schlagend, und das etwas fanatische Wesen des von dem älteren Holbein gezeichneten Mannes paßt nicht recht zu der Besonnenheit des Dichters, von der alle bekannt gewordenen Bildnisse Zeugnis ablegen. *Friedländer.*

Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smith Catalogue raisonné zusammengestellt von **Dr. C. Hofstede de Groot.** I. Band. Unter Mitwirkung von Dr. W. R. Valentiner. Eßlingen, Paul Neff; Paris, F. Kleinberger.

Welcher Galeriedirektor, welcher Sammler, welcher Kunsthistoriker hat nicht Hunderte Male im alten Smith geblättert, gesucht, zuweilen gefunden, aber wie oft auch das Buch unzufrieden und enttäuscht weggelegt! Aber wie viele Bilder sind auch seit 1837 ans Tageslicht gefördert, richtiger bestimmt worden, welche riesige Fortschritte hat die Kunst wissenschaft seitdem gemacht! Nun, der alte Smith hat für seine Zeit doch ein Außerordentliches geleistet, und nur selten ging er in seinen Bestimmungen fehl; nicht umsonst galt ein bei Smith beschriebenes Bild als ein sicher gutes und echtes.

Wer wagte es aber, dieses Riesenwerk in noch viel riesenmäßigerer Weise neu herauszugeben, resp. ein ähnliches, aber dann möglichst komplettes Verzeichnis herauszugeben? Es gehört dazu der Mut, die Ausdauer, der unerhörte Fleiß eines Hofstede de Groot. Der erste Band des neuen »Smith« liegt wirklich vor uns — ein stattlicher Band von 649 Seiten, worin nur sechs Meister behandelt werden — Jan Steen, Gabriel Metsu, Dou, de Hoogh, Karel Fabritius und der Delfter Vermeer. Von dem ersten werden nicht weniger als ca. 900 Bilder beschrieben! Smith hat deren nur etwa 300.

In einem Vorwort, worin der Verfasser sehr richtig betont, wie unvollständig, z. T. fehlerhaft, auch noch eine so umfangreiche Arbeit notwendig bleiben muß — verspricht er, anstatt der sieben ausfallenden Maler der französischen und flämischen Schule, sieben große Holländer zu behandeln. Staunen wir nicht, wenn wir sehen, daß man 1837 wohl Wert legte auf ein Verzeichnis von van Huysums Blumenstücken und van der Werfs Œuvre, aber Frans Hals, Adr. Brouwer, Aert van der Neer, Vermeer van Delft, Fabritius, van de Cappelle und van Goyen ignorierte? Ein merkwürdigeres Zeugnis für Kenntnis und Geschmack vor siebzig Jahren läßt sich kaum denken.

Für diese Künstler ist de Groots Arbeit also ganz neu. Gleich hat er zwei davon in diesem Band behandelt: Vermeer und Fabritius, Meister, deren sehr kleines Œuvre ihm erlaubten, von ihren sämtlichen Arbeiten zugleich eine Prachtpublikation zu veröffentlichen. Das System des Werkes ist ungefähr dasselbe wie bei Smith. Nur hat de Groot dabei eine viel größere Anzahl alter Kataloge — natürlich auch die vielen Hunderte Kataloge nach 1837 — konsultiert und erwähnt. Man bedenke dabei wohl, daß dadurch viele Bilder hier genannt werden, die keinen Anspruch auf Echtheit machen können. Zu allen Zeiten hat man in den Auktionskatalogen schwer gesündigt. De Groot sagt denn auch ausdrücklich, daß er nur als echt andeutet die Bilder, deren Titel und Aufenthaltsort fett gedruckt sind.

Natürlich sind auch noch etliche so gedruckte Bilder zweifelhaft und einige sogar sicher von anderen Meistern. Bei Jan Steen ist z. B. Nr. 876 ein sicheres Bild von Harmen Hals, dessen Bezeichnung noch unter der falschen Signatur Steens ruht. Auch Nr. 250 ist kein Steen. Das Bildchen, welches ich jetzt besitze, ist J. Kool bezeichnet. Die Figuren erinnern stark an Jan Steen. Aber das sind große Ausnahmen; die mit fettgedruckten Buchstaben genannten Werke kann man als Originale ansehen. Aber . . . all die andern? Manches Echte haust darunter, auch manche Kopie und vielleicht manches Bild eines anderen Meisters. Dennoch sind wir dankbar dafür, daß der Verfasser die Mühe nicht gescheut hat, auch diese Bilder aufzunehmen, denn für die Kunstwissenschaft kann es nur nützlich sein. Manches verloren geglaubte Bild mag hierdurch noch wieder zurückzufinden sein. Besonders verdienstvoll sind die knappen Biographien der verschiedenen Maler, wobei ich als ganz vortrefflich die von Jan Steen und von Metsu hervorheben möchte.

Man wird sich vielleicht zuerst nicht so leicht in die vergleichende Tabelle zum Auffinden der Nummern dieses Katalogs hineinarbeiten. Wohl weil die Reihen, worüber Smith, Smith Supplement steht, eigentlich nicht deren Nummern, sondern die de Groots enthalten.

Aber wenn man nur genau befolgt was darüber steht, wird es schon gelingen.

Praktisch ist die Systematische Übersicht des Inhaltes bei jedem Meister: Bei Jan Steen, der so vielerlei Vorwürfe gemalt, war das besonders schwierig. Ich staunte etwas, zwei Stilleben erwähnt zu finden, obwohl Steen in seinen Bildern sich ja häufig als großer Stillebenmaler sehen läßt. Ich glaube Nr. 887, ein Bild mit Giftkraut für Ratten und Mäuse, hat wohl einen Verkäufer dieses Gegenstandes dargestellt, und das Stilleben mit Früchten aus der Sammlung Kay (Glasgow), jetzt bei Mr. Hugh P. Lane in London, ist mindestens ebenso zweifelhaft, wie das Monogramm J. S.

Für Besitzer dieses unentbehrlichen Buches erlaube ich mir hier einige Zusätze, hauptsächlich was den Aufenthaltsort betrifft, hinzuzufügen, Nr. 38 befindet sich noch jetzt bei dem Herzog von Arenberg in Brüssel. Nr. 64, Die Gefangennahme Christi, ist einfach eine Kopie nach dem van Dyck des Prado-Museums (von dem es zwei andere echte Exemplare in England gibt, u. a. bei Lord Methuen). Ich zweifle sehr daran, daß es eine Kopie von Steen ist.

Nr. 67, die sieben Werke der Barmherzigkeit, befindet sich bei Jonkheer de Stuers im Haag und war 1906 in Leiden ausgestellt.

Ein Bild Steens, mit Hagar und dem in der Wüste verdurstenden Ismael, welches kürzlich im Haag im Privatbesitz aufgetaucht ist, vermisse ich unter den biblischen Bildern. Ebenso zwei Bilder Steens bei Herrn Hubert in Rotterdam, vortreffliche Werke: ein Mann, der einer Frau aus der Bibel vorliest, und eine sehr belebte Ansicht von Leiden, mit einer Brücke und vielen Figuren im Vordergrund. Noch vermisse ich ein ausgezeichnetes Bild bei Sir Cuthbert Quilter in London: ein junger Mann, der mit einer jungen Frau Tric-trac spielt. Hinter ihnen steht ein Mann mit einem Römer in der Hand.

Nr. 76, der Raub der Sabinerinnen, befindet sich jetzt bei Senator Clark in New-York.

Nr. 89, Soo de ouden songen, soo pypen de jongen, befindet sich jetzt in Paris in der Sammlung Heugel!

No. 111, das bessere Exemplar dieses schönen Bildes, befindet sich in der Beaumont-Sammlung, jetzt Lord Allondale, London. Das von de Groot erwähnte Bild könnte eine vortreffliche alte Kopie sein.

Nr. 112, der Nachtisch, befindet sich in der Sammlung Porges, Paris. Es ist auch ein Werk ersten Ranges.

Nr. 121 und 122, die fette und die magere Küche, befinden sich z. Z. bei Herrn A. Lambeaux in Brüssel. Sie waren 1906 bei Fred Muller & Co. in Amsterdam ausgestellt.

Nr. 127 und 128 befinden sich im Nachlaß des unlängst verstorbenen Herrn Edward J. Stanley, Quanlochlodge, Bridgewater, Somerset.

Nr. 147 ist in der Sammlung Johnson, Philadelphia, der eine Reihe prächtiger Steens besitzt.

Ein kleiner, echter Quacksalber, in der Art des Mauritshuisbildes, den de Groot nicht erwähnt, war 1906 bei Wachtler in Berlin.

L. Jansen in Brüssel besitzt einen operierenden Zahnarzt. Vielleicht Nr. 192 oder 194 de Groot (oder 203).

Nr. 223, die Wahrsagerin, mit Zigeunern, befand sich 1906 bei Messrs Agnew in London.

Captain Haywood Lonsdale, London, besitzt eine Wahrsagerin, welche einer jungen Frau wahrsagt. Diese sitzt am Spinnrocken; vor ihr schläft ihr Kind im Kinderstuhl, in jedem Arme eine Puppe. Dieses Bild suche ich auch vergebens bei de Groot.

Bei den Alchimisten vermisse ich ein echtes, gutes Bild, mit demselben Gegenstand, bei Herrn Waller, Heemstede bei Haarlem.

Bei Nr. 234 bemerke ich, daß das Exemplar des gekrönten Rederyker in meinem Besitz ganz bestimmt ein Original ist und in der Behandlung geistreicher, als das Augsburger Bild. Es ist auch nicht ganz identisch und scheint mir das erstentstandene der ähnlichen Bilder.

Bei der Nr. 247 möchte ich einschalten ein herrliches Bildchen von einem Zeichenlehrer, der einem Knaben, der aufmerksam zusieht, etwas vorzeichnet, im Privatbesitz in Basel.

Nr. 291, eine Schule, befindet sich z. Z. bei Herrn Langton Douglas in London.

Unter den »Pfingstblumen« finde ich nicht das schöne Bild der Sammlung Johnson, Philadelphia. Links ein Bauernhaus mit mehreren Figuren hinter einem Holzverschlag. Davor passiert die »Pfingstblume«, ein bekränztes Mädchen mit einer Art Schleppenträgerin und einem lachenden Jungen, der ein Bukett an einem langen Stock trägt. Links vorn liegt ein Mädchen am Boden, rechts schauen zwei kleine Kinder zu. Es stimmt nicht ganz zu Nr. 312.

Nr. 317, Kinder lehren eine Katze lesen, befand sich 1907 bei Mr. Sulley in London und ist, glaube ich, jetzt in Privatbesitz in Stockholm.

Nr. 381, Gebet vor dem Essen, gehört jetzt Herrn Johnson in Philadelphia.

Nr. 415, der Musikunterricht, befindet sich bei Herrn Heugel in Paris.

Nr. 443 jetzt bei Mr. Widener in Philadelphia. Die Beschreibung stimmt vollständig, das Bild ist echt. Ich weiß nicht, wie es sich mit den Maßen verhält, und alles, was bei de Groot rechts heißt, ist links und umgekehrt.

Eine sehr importante Hochzeit in der Art von Nr. 484 oder 486, aber doch abweichend, besitzt, meine ich, Herr Widener in Philadelphia.

Eine Hochzeit in der Art von Nr. 455 und 484b befand sich 1907 bei Fred. Muller & Co. in Amsterdam. Nr. 484b ist im Besitz des Grafen van der Burcht in Brüssel.

Nr. 652 ist bei Mr. Yerkes in New-York. (Die berühmte Kirmes von Warmond).

Nr. 655 stimmt ganz überein mit einem höchst bedeutenden Bilde Steens bei Mr. Widener, Philadelphia. Es ist das Bild der Hopeschen Sammlung.

Die Beschreibung von Nr. 594 stimmt ganz überein mit einem Bild bei Comte de Ganay in Paris. Frau von Rothschild in Frankfurt soll kein Bild Steens mehr besitzen.

Nr. 669, wichtige Neuigkeit, befindet sich bei Mr. Davis, Elmley Castle, Pershore.

Ein Bild, welches fast buchstäblich übereinstimmt mit Nr. 725, aber ohne Laute und Korb am Boden und ohne Raucher am Kamin (wohl zwei andere Figuren) besitzt Herr Johnson in Philadelphia. Es war auch bei Messrs. Dowdeswell.

Herr Johnson besitzt gleichfalls Nr. 728, die Kartenspieler bei Kerzenbeleuchtung.

Die berühmten Kegelspieler (Nr. 737) sind in den Besitz von Mr. George Salting übergegangen.

Das andere, schöne Kegelspiel, Nr. 738, hat Herr Johnson in Philadelphia.

Nr. 746, der Hahnenkampf in Hochformat, war 1907 bei Fred Muller & Co. in Amsterdam ausgestellt, gehörte aber glaube ich Mr. Lesser in London.

Bei Nr. 748 möchte ich ausdrücklich bemerken, daß wiederholtes Studium beider Bilder mich überzeugten, daß das Original bei Herrn Delaroff war, die Kopie in Schwerin. Das Delaroffsche Bild kam seitdem in Besitz der Herren P. & D. Colnaghi in London.

Nr. 775 besitzt die Familie des sel. Herrn Moritz Kann in Paris.

Nr. 796 ist m. E. eine gute alte Kopie nach Nr. 819.

Von Nr. 828 kam neulich eine alte Kopie im englischen Kunsthandel vor. Eine Landschaft mit Kanal, Brücke, links Wirtshaus, wovor ein tanzendes Paar, im Vordergrunde eine korpulente Frau mit kleinem

Kinde und einem Mann, jetzt im Metropolitan-Museum zu New York, kann ich bei de Groot nicht finden. In diesem Museum befindet sich auch ein sonderbares Bild: ein abgeholtes Bett von Boursse, fast genau wie das Wallacesche Bild, worin Jan Steen drei Figuren malte: hinter dem Bett ein schäkerndes Liebespaar, links eine alte Frau, welche sie stören will. Natürlich gibt's hier und dort noch Bilder Steens, die nicht in dem de Grootschen Werk stehen; aber im ganzen muß man sagen, daß es von einer seltenen Genauigkeit und Vollständigkeit ist.

Bei den andern Meistern fehlte mir die Zeit, alles genau zu prüfen. Nur will ich erwähnen, daß der Metsu Nr. 153 bei Edmond de Rothschild in Paris ist, und Nr. 188c kein Metsu, sondern ein bezeichneter Netscher ist, und als solcher unter Nr. 477 im neuen Katalog von Budapest zu finden ist. Sonderbar ist es, daß de Groot gerade ein Paar sehr wichtige Bilder Metsus unerwähnt läßt, die von besonderer Bedeutung für den Meister sind: die Auslage einer Fischhändlerin mit lebensgroßen Figuren bei dem Earl of Lonsdale (Lowther Castle) und eine Auslage einer Wildhändlerin, welche 1887 bei Lesser in London war (auch fast lebensgroß), beide voll bezeichnet und eingehend von Bode in seinem »Rembrandt und seine Zeitgenossen« gewürdigt.

Auch ein drittes frühes Werk mit zwei halblebensgroßen Figuren, nicht bezeichnet, aber zweifellos echt, welches Warneck in Paris besaß, und ebenfalls von Bode genannt wird, suche ich vergebens bei de Groot.

A. Bredius.

NB. Beinahe hätte ich vergessen, daß der schöne Jan Steen, der Maler selbst mit einem jungen Mädchen und einer alten Frau im Freien sitzend (das Mädchen nimmt ihm Geld aus der Tasche), im Besitz von Herrn Fleischmann in London im Werke fehlt.

Ebenso ein schönes Spätbild, welches man gewöhnlich Jan Steen im Gespräch mit van Goyen nennt. Drei junge Damen stehen dabei; alles geht vor sich in einem eleganten Salon. Früher in Belgien, jetzt im Besitz des Herrn Heugel in Paris.

Kunsthandwerk.

Dr. Max Geisberg. Die Prachtharnische des Goldschmieds Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. Straßburg 1907, Ed. Heitz.

Waffenfragen von einem außenstehenden Kunsthistoriker behandelt und gefördert zu sehen, ist eine Seltenheit. Dieses Gebiet, dessen eminente Wichtigkeit seit Semper zwar allgemein anerkannt wird, ist trotzdem aus der kunstgeschichtlichen Forschung so gut wie ausgeschieden.

Da der Verfasser neue Arbeiten in Aussicht stellt, so möchten wir durch näheres Eingehen auf die hier vorliegende erste Studie das Interesse für dieses Gebiet beleben helfen und zur Klärung einiger Fragen beitragen.

Der Goldschmied Heinrich Knopf (Cnoep) aus Münster i. W. hat längere Zeit in Nürnberg gelebt, ohne dort übrigens Bürgerrecht zu erhalten. Urkundlich hat er an den prachtliebenden Kurfürsten Christian II. von Sachsen 1604 und 1606 zwei Prunkharnische verkauft, was 1873 wieder bekannt wurde. Der reichere der beiden Harnische war im 18. Jahrhundert einem Augsburger Plattner zugeschrieben worden. Da nun über Knopf zunächst nichts weiter bekannt war als dies Kaufgeschäft, so konnte die gleichzeitig aufgeworfene Frage, ob er auch der Verfertiger sei, nicht sicher beantwortet werden. Hierüber ist die Erörterung nicht mehr verstummt, zumal man einen dritten Harnisch in Stockholm, sodann einen vierten und fünften in Weimar und Wien als den Dresdener Stücken ganz nahestehend erklärte. Damit handelt es sich nahezu um die prächtigsten aller vorhandenen Prunkrüstungen, was viel sagen will. Die durch drei Jahrzehnte geführten Untersuchungen geben ganz typisch ein Bild von der großen Schwierigkeit in der Behandlung des Waffengebiets, die hauptsächlich darin begründet ist, daß diese monumentalen Werke ihre Entstehung der Regel nach mehreren Händen und Werkstätten verdanken.

Der vorliegende Fall war gleich zu Anfang dadurch verdunkelt worden, daß jener zunächst in Frage stehende Harnisch ohne berechtigten Grund auf 1545—70 angesetzt wurde. Durch diese zu frühe Bestimmung rückten Verkäufer und Meister ziemlich weit auseinander. Trotzdem meinte man, Knopf müßte auch der Plattner gewesen sein. Indes war diese Fragestellung unseres Erachtens schief und ist deshalb später und vermutlich auch noch für Geisberg irreführend geworden. Denn bei Prachtstücken solcher Art kommt es durchaus nicht auf die, mit feinen Gebrauchsharnischen verglichen, ganz mindere Plattnerarbeit an, sondern auf die glänzende Verzierung. Genug, man sprach abwechselnd von Knopf dem Händler, dem Plattner oder auch dem Verzierer. Daneben wurden andere Namen genannt und verworfen. Veröffentlichungen aus den Archiven von Münster und Nürnberg führten die Goldschmiedfamilie Knopf ein, zuletzt endlich dazugehörig unseren Meister Heinrich Knopf, geboren etwa Anfang der sechziger Jahre. Daraufhin schrieb man ihm die Treibarbeit zu. Indes entstand dadurch neue Verwirrung, weil ein Goldschmied Harnische wohl verzieren, aber nicht, wie hier geschehen, verkaufen durfte, da dies in Nürnberg ausdrücklich den Plattnern zukam. Somit wurde Knopf wieder als kaufmännischer Unterhändler angesehen. Zuletzt ist dem Meister, mit unsicherer Begründung freilich,

doch wieder die Treibarbeit zugesprochen. — Über diese höchst verwickelten Verhältnisse und Wandlungen gibt Geisberg Bericht, trägt gedruckte und ungedruckte Quellen zusammen, klärt in ansprechender Weise Mißverständnisse, führt uns den Lebensweg Knopfs vor und hat das Verdienst, die Frage überzeugend so weit geführt zu haben, daß wir in ihm einen Meister, nicht jedoch, wie Geisberg meint, den Meister der Dresdener Harnische annehmen können. Alles das ist etwas schwer und undurchsichtig auseinandergesetzt, die Ergebnisse in diesem Teil der Studie sind aber vortrefflich.

Nicht so günstig steht es dort, wo die eigentliche Kunstforschung einsetzt. Da nun der Autor auf Grund der Ergebnisse Knopf als einen der größten Meister seiner Zeit in die Kunstgeschichte einführt, bleibt die Methode, nach der er zu diesem Standardresultat kommt, näher zu prüfen. Da ergeben sich ganz prinzipielle Einwendungen.

Zunächst werden dem Meister die übrigen drei Harnische sowie eine kleine Zahl anderer Arbeiten auf Grund der Ornamente an den Dresdener Rüstungen zu- oder abgesprochen, und zwar nach Photographien. Das Werk eines Goldschmieds nach dem Ornament festzustellen (wozu übrigens Photos und Lichtdrucke, die bei der Bestimmung von Stichen und Holzschnitten genügen, jedoch für Werke so komplizierter Art und Herstellung wie Waffen keinenfalls geeignet sind), scheint nicht angängig. Da helfen auch keine Vorbehalte, wie Geisberg sie vorsichtig macht. Denn mag ein Goldschmied für seine Treibarbeiten die Zeichnungsentwürfe auch selbst ausführen können, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß er in anderen Fällen nur sein eigentliches Metier, die Treibarbeit nämlich, gemacht hat, wenn ihm bei der fürstlichen Bestellung wie auch heute noch gebräuchlich, der Entwurf für die Verzierung mitgegeben wurde. Andrerseits ist hier freilich gleich zu bemerken, daß das Werk eines Goldschmieds auch auf Grund der Technik der Treibarbeit sehr schwer bestimmbar ist. Die feinen Künste des Treibens und Ziselierens werden mit so zahlreichen und verschiedenen Instrumenten ausgeführt, und diese letzteren können von einem Meister mit künstlerischem Gefühl bei jeder neuen Aufgabe so verschieden gehandhabt werden, daß es sehr schwer sein wird, immer dieselbe Hand zu bestimmen, ganz abgesehen davon, daß bei so umfänglichen Werken auch Gesellen mitgeholfen haben. Ohne andere Anhaltspunkte, Archivnachrichten und dergl. ist da absolut nichts anzufangen. Geisberg bestimmt hier aber allein nach der Zeichnung, und da kommt er dann zu dem merkwürdigen Ergebnis, daß die beiden künstlerisch vollendetsten Harnische, nämlich die von Weimar und Wien, von zwei einstigen Nürnberger Gesellen Knopfs herrühren.

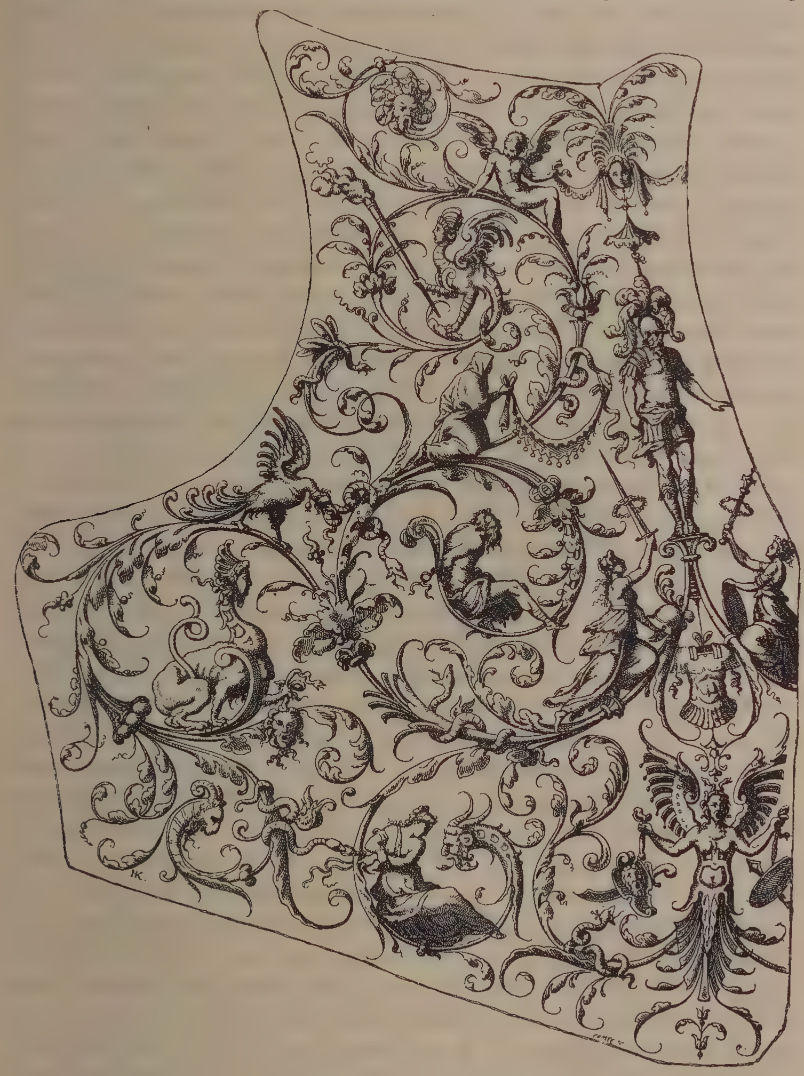
Die Dresdener Harnische hat er jedoch dem Knopf sichergestellt, an diesen könnte somit die hohe Kunst seines Meisters geprüft werden, was später geschehen soll. Vorher bleibt noch zuzusehen, ob sie denn völlig von Knopf herrühren? Dazu müssen die verschiedenen Arbeiten bei Herstellung einer solchen Prunkrüstung festgestellt werden. Zum ersten wird der Harnisch aus dünnstem, möglichst weichem Eisen geschlagen (Plattnerarbeit; die Marke fehlt auch deshalb, weil in Nürnberg nur gestählte Harnische gestempelt werden durften, eiserne aber nicht. Stockbauer, Nürnberger Handwerkerrecht); dann wurde der rohe Harnisch mit Treibarbeit überzogen, und hier ist nun der Entwurf für die ornamentale Verzierung und die Ausführung in getriebener Arbeit zu trennen. Da es sich bei dem Verzierungsentwurf für ein so umfängliches und anspruchsvolles, aus zahllosen Einzelteilen verschiedenster und meist sehr komplizierter Form bestehendes Werk um eine künstlerische Leistung ersten Ranges handeln kann, solche Künstlerentwürfe auch bekannt sind, so kann von vornherein nicht angenommen werden, daß der Goldschmied sie gemacht habe. Herrühren können sie von ihm, doch müßte dies wie etwa bei Knopfs Landsmann Eisenhoit, von dem sich die Ornamentblätter seiner Hand erhalten haben, sicher bewiesen werden. Einen solchen überzeugenden Beweis sehen wir nicht als erbracht an.

Angenommen jedoch, daß diese Entwürfe von Knopf herrühren, so bleibt zu untersuchen, ob dieselben künstlerisch so hoch stehen, daß sie in Verbindung mit der Treibarbeit diese hohe Note in der Einschätzung des Meisters rechtfertigen.

Damit ist das ornamentale Gebiet selbst zu berühren, das in der vorliegenden Studie nur gestreift ist. Gerühmt wird unter Hinweis auf die sonst vielfach vorhandenen Abbildungen jener Harnische der vornehme maßvolle Geschmack und das richtige Verhältnis in der Verzierung, deren Motive die der Zeit wären und im Figürlichen vielfach freie Kopien nach Floris. Zweifellos wirken jene Harnische in ihrer äußeren Erscheinung wahrhaft prachtvoll, daß aber ein großer Ornamentiker daran gearbeitet hätte, ist zu verneinen. Dies zu erkennen, genügen die Abbildungen im Buche freilich nicht, doch haben sie den Vorteil, daß wir, von dem äußeren Glanz, dem kaum zu widerstehen ist, ungeblendet, nur die Zeichnung selbst sehen. Prüfen wir auf Tafel III die Zeichnung des Rückens: in der Mitte die wegen des vorspringenden Rahmenwerks auf einer gegenseitig gewölbten Fläche stilistisch abzulehnende, schwere Rollwerkkartusche mit dem mindestens nicht schön in das Rund gestellten Herkules; auf dieser Kartusche eine recht gewaltsam und unorganisch gesetzte weibliche Halbfigur, die mangels an Platz oben direkt an den Rand stößt und deren untere Bandranken, die sich aus dem verkümmerten, kaum erkenn-

baren Blätterschurz entwickeln, wieder aus Platzmangel unschön und unverständlich in die Nähe der Brüste gerückt sind; sodann die Füllung der übrigen Fläche, wo unten zu dicht, seitlich zu lose, alles ohne rechten Zusammenhang um die Mittelkartusche gruppiert ist, um den Raum zu füllen. Weiter auf Tafel IX die Oberschenkeldecke (Diechling), wie dort neben der geflügelten Sirene als Hauptmotiv die Hauptfläche selbst mühsam mit der Ranke gefüllt ist, wobei der Zeichner den oberen Rand des schräg geschnittenen Diechlings keineswegs gleichmäßig zu füllen verstanden hat (man denke sich das alles etwa zehnmal vergrößert). Auch das obere Stück derselben Tafel läßt Gleichgewicht in der Flächendekoration wie organische Entwicklung, worauf es doch ankommt, vermissen: unten seitlich zwei durch die reichen figürlichen Darstellungen zu schwere Kartuschen, der obere Teil im Verhältnis dazu viel zu leicht gefüllt; unten in der Mittelachse eine große weibliche Maske, oben mangels anderer Gedanken wiederum eine Maske (hier nur klein und, trotzdem es der Hauptplatz ist, unbedeutend) in einer auch zeitlich späteren Kartusche als es die beiden unteren sind; dazwischen dann eine Vase, deren Fuß aus Platzmangel einfach fortgelassen ist. Das mag alles hingehen, aber hochkünstlerische Flächendekoration liegt hier nicht vor. Man denke an Raphael, Aldegrever oder einen orientalischen Teppich. Wir bilden den in Paris befindlichen, durch die Nachzeichnung freilich stark verwässerten Entwurf für die Harnischbrust in Weimar zum Vergleich ab. Weitere Entwürfe für diese Rüstung sind von Geisberg zwar unter den von Hefner veröffentlichten Zeichnungen zu Prachtrüstungen erkannt worden, und doch kommt er, wie erwähnt, dazu, diesen und den nahe verwandten Wiener Harnisch zwei Gesellen zu überlassen, die Knopf in Nürnberg zurückgelassen hatte! — Die Ornamentation der Dresdener Harnische ist sicher kein Werk eines selbständig schaffenden oder verarbeitenden Künstlers, vielmehr sind die einzelnen Motive ohne große Empfindung, gut und minder, zusammengesetzt, manchmal schlecht gepaust und unverstanden kopiert. Letzteres läßt sich freilich durchschlagend nur an den Harnischen selbst durch Nachgehen des Ornaments erkennen, indes möchten wir auf die Brustkartusche Tafel II hinweisen, die nach einem genagelten Zierschildschen so sklavisch kopiert ist, daß zwei Nagellöcher des Vorbildes unverstanden mit kopiert wurden und nun in der Treibarbeit leer dastehen; diese Löcher sind bei scharfem Zusehen auf der Photographie über den kleinen Fruchtbündeln auf den seitlichen Ausläufern der Kartusche erkennbar; sie könnten im Bilde als kleine runde Früchte gelten, sind aber richtige runde Nagellöcher. Ähnliche Entgleisungen sind bei kurzer Prüfung auf diesen Punkt hin mehrfach an den Harnischen festgestellt worden.

Solche Mängel sind für die äußere Wirkung jener silberhell und golden in tausend Glanzlichtern strahlenden Rüstungsteile ganz ohne Belang.



Nachzeichnung des Entwurfs für die Prunkrüstung in Weimar.
Französisch, 16. sec., 2. Hälfte.

Indes hier steht die Frage nach einem künstlerisch hochstehenden zeichnerischen Entwurf, auf den hin ein Meister ersten Ranges aufge-

stellt wird. Hat Knopf ihn gemacht, was ganz gut möglich ist, so hätte er damit hervorragendes Können nicht bewiesen. Bleibt ihm somit das beste am Harnisch, nämlich diese vorzügliche Treibarbeit. Wie viele solcher Arbeiten es nun aber bei uns gegeben hat, davon gibt das Grüne Gewölbe in Dresden eine kleine Vorstellung, und in Italien sind solcher Werke noch viel mehr gewesen. Ihre Meister waren mit wenigen Ausnahmen einfach vorzügliche Goldschmiede, und diesen muß Knopf zugesellt werden. Deshalb bleibt er doch aller Liebe wert, und das Interesse, welches erfahrungsmäßig gut gemachte Monographien ihrem Gegenstand einbringen, bleibt ihm durch Geisberg gesichert.

Verlieren somit die ornamentalen Entwürfe der Harnische erheblich an Interesse, so müssen dieselben trotzdem noch einen Augenblick näher angesehen werden. Der Autor glaubt dort nämlich das Zeichen Knopfs gefunden zu haben. Zunächst bemerkt er in den Strichornamenten mehrfach ein S, also eine fremde Marke, sodann wiederholt in den Ziselüren H K. Das wäre nun sehr wichtig, indes legt Geisberg keinen Wert darauf, und für uns ist nichts greifbares sichtbar. Dann sagt er weiter, daß man bei dem Suchen nach Knopfs Zeichen zu sehr mit der Lupe gearbeitet und dabei ganz die im Ornament zahlreich vorkommenden geknüpften Bänder als das zweifellose Zeichen des Meisters übersehen habe. Selbstverständlich ist dem Autor bekannt, daß das fliegende oder hängende Band mit und ohne Schleifen oder Knoten zu den allgemein gebräuchlichen Ornamentmotiven gehört, er leitet aber ab Knopf, Knoten, Knüpp und kommt dadurch zu seiner Schlußfolgerung. Unterstützt sieht er sich durch das der Studie beigegebene Wappen Knopfs, aus zwei Feldern bestehend, oben ein halber Mann, der in den Händen ein shawlartig hängendes Band mit zwei Ösen, »Knüpfe«, hält, unten drei Flammen. Ein solcher Mannesrumpf oder entfernt ähnliches hängendes Band mit Knüpfen kommt, soweit wir sehen, nirgends im Ornament vor, fliegende und festontragende Bänder allerdings in großer Zahl. Als ausschlaggebend werden nun von ihm die zwei uns schon bekannten »Halbfiguren« Tafel III und IX aufgeführt; dort sehen wir die weibliche Halbfigur wieder, welche bewegte und ruhige Bänder ohne Knüpfe hält; hier die geflügelte Sirene mit Fischschwanzbeinen (somit doch keine Halbfigur, wie Geisberg sagt), mit festontragenden, in den Enden flatternden Bändern. Kann dieser Beweis noch sonst irgendwo gelten? Ein Wappenmotiv muß im Ornament treu wiedergegeben oder individuell so gestaltet sein, daß jeder Orientierte es als sprechendes Zeichen Knopfs erkennen kann, es Uneingeweihten aber als abweichend von den sonst üblichen ähnlichen Motiven gleicher Art auffällt. Bezweckt wird doch, ein bestimmtes, wenn auch ganz diskretes persönliches Merkmal

zu geben. Der Soldat, der ein Hornsignal gibt, bläst keinen allgemeinen Dur- oder Mollklang, sondern eine ganz bestimmte, originelle Tonfigur, die von allen anderen Tonfiguren abweichen muß, damit sie erkennbar ist. Die Vorliebe, mit der hier Bänder im Ornament verwendet sind, erklärt sich mühelos und natürlich damit, daß sie ein sehr beliebtes Motiv, daß sie für den nicht sehr selbständigen Zeichner eine bequeme Füllung und endlich, daß sie für diese lose Ornamentation ganz unentbehrlich sind, um die nebeneinandergesetzten einzelnen Motive zu verbinden. Jene Bänder haben auf Knopf sicher keinen Bezug; hat der Zeichner das Band soviel verwendet, so ist ihm das als Zeichen guten Geschmackes anzurechnen, denn das Band ist durch sein geringes Volumen, Duktilität und Durchsichtigkeit fast das einzige und beste Mittel dafür, alle Ornamente beliebig zu überschneiden, ohne ihnen den klaren Linienfluß zu stören. Ohne solche Überschneidungen konnte der Zeichner eben auf den größeren Flächen nicht auskommen, wenn er die locker zusammengestellten Motive zusammenbringen wollte.

Zu erwähnen bleibt schließlich, daß der Autor die bislang geübte Schreibweise Knopf in Cnoep auf Grund der einzig vorhandenen Namensunterschrift des Meisters geändert hat. Die Archive von Münster schreiben ihn angeblich Knop, Knoop, Knoep, Cnoipff (wonach also die Schreibart Cnoep in den abgedruckten Quellen I und XV auf einem Schreibfehler beruhen muß), die Nürnberger und Dresdener Dokumente ausnahmlos Knopf. Die jetzt vorgenommene Änderung der Schreibweise, mit der es in jenen Zeiten doch niemals genau genommen wurde, scheint nicht praktisch, zumal hier der Name ein abweichendes Druckbild und für die meisten Leser auch einen anderen Klang bekommen hat. Versuche solcher Art, wie z. B. bei Piero della Francesca und in neuester Zeit bei Flötner, haben keine Annahme gefunden.

E. v. Ubisch.

Ausstellungen.

Die Ausstellung orientalischer Keramik im Burlington Fine Arts Club zu London, 1907. Unter der Bezeichnung »Exhibition of the Faience of Persia and the nearer East« hatte der Burlington Fine Arts Club in London während der Frühjahrsmonate des Jahres 1907 eine keramisch-orientalische Ausstellung veranstaltet. Während man am gleichen Orte im Jahre 1885 noch die verschiedenartigsten Erzeugnisse der islamischen Kunstindustrie vereinigt hatte, hatte man sich diesmal auf persische und vorderasiatische Fayencen beschränkt, ein Zeichen für das seit 22 Jahren vermehrte Interesse der englischen Sammler für die islamische Kunst.

An dieser Stelle[1]) ist von mir vor vier Jahren eingehend über die große Pariser Ausstellung muhammedanischer Kunst vom Jahre 1903 berichtet worden, deren Schwerpunkt auf dem Gebiete der Keramik lag, und die unsere Kenntnis der orientalischen Keramik, vor allem der mittelalterlichen Fayencen Syriens und Persiens in ungeahnter Weise vermehrt hatte. Eine gleiche wissenschaftliche Bedeutung konnte die diesjährige Londoner Ausstellung nicht für sich in Anspruch nehmen; sie führte die uns bekannten Gattungen in allerdings ausgesuchten Exemplaren vor und bot mehr eine Augenweide für den Liebhaber als ein Arbeitsfeld für den Forscher.

Das größte Interesse beanspruchten auch diesmal die persischen und syrischen Fayencen des 13. und 14. Jahrhunderts, deren schönste Stücke aus der bekannten Sammlung von Mr. Ducane Godman in Horsham stammten. Die auf diesem Gebiete einzig dastehende Sammlung ist durch die prächtigen Publikationen von Henry Wallis[2]) allgemein bekannt. Eine erwähnenswerte neuere, hier noch nicht veröffentlichte Erwerbung von Mr. Godman war zum ersten Male ausgestellt, eine persische, in Lüsterfarben mit Blumendekor bemalte Flasche, deren Körper von Schriftbändern gleichsam umflochten ist. Diese enthalten folgende hübsche Inschrift in persischer Sprache: »Im Begriff in die Wüste zu gehen und fern von der Geliebten zu sein, schreibe ich diese

[1]) Repertorium XXVI. S. 521—533.

[2]) The Godman Collection. 2 Bände. London 1891 u. 1894.

Worte hier nieder im Jahre der Flucht 609 (1231 n. Chr.), damit sie eine Erinnerung an mich seien; und ich hoffe, daß die, die in meinen Träumen lebt, Erfrischung finde, wenn sie den Krug an die Lippen setzt. Möge sie dann meine Schriftzüge erkennen und an mich denken und sich erbarmen meiner Liebe.«[3])

Abgesehen von dieser Inschrift, die dem Stück einen gewissen persönlichen Reiz verleiht, ist es als datierte Arbeit von besonderer Wichtigkeit. Von gleichem Interesse für die Geschichte der persischen Keramik waren ein paar ebenfalls mit einem Datum versehene Lüsterfliesen aus den Jahren 1217 und 1260 (Mr. Godman) und die aus Lüsterfliesen zusammengesetzten Gebetsnischen vom Jahre 1264 (Mr. Preece), 1308 (Mr. Salting) und 1310 (Mr. Read). Die mittelalterliche Keramik Syriens war in ihren beiden Gattungen (vgl. Repertorium a. a. O. S. 525) durch hervorragend schöne und charakteristische Exemplare vertreten; dasselbe gilt von den späteren persischen Fayencen aus der zweiten Blütezeit im 16.—17. Jahrhundert.

Den am meisten in die Augen fallenden Teil der Ausstellung und ihren Höhepunkt bildete eine einzig dastehende Sammlung von Damaskus-Schüsseln. Mit wenigen Ausnahmen wiederum aus dem Besitze von Mr. Godman. Keine öffentliche Sammlung enthält eine gleich große Anzahl von besonders hervorragenden und intakt erhaltenen Exemplaren dieser Gattung, in der die vorderasiatische Keramik in zeichnerischer und koloristischer Hinsicht Unerreichtes geleistet hat.

Unter den fälschlich Rhodos-Fayencen genannten türkisch-kleinasiatischen Erzeugnissen des 16.—17. Jahrhunderts[4]) fielen drei bauchige Kannen in europäischer Silbermontierung auf, von denen eine deutscher Herkunft war, während sich die beiden anderen als Arbeiten eines Londoner Goldschmieds vom Jahre 1592 herausstellten. Auch die Fabrik von Kutahia mit ihrem blauen Arabesken-Ornament auf mattweißem Grunde war durch einige charakteristische Exemplare vertreten.

Mr. Charles H. Read und Mr. Henry Wallis, denen vor allem das Zustandekommen der Ausstellung und die Auswahl der Objekte zu danken ist, haben auch den brauchbaren Katalog[5]) verfaßt, und ersterer

---

3) The Godman Collection. London 1901. Nr. 483. Pl. LXXV.

4) Ebenso wie die gleichzeitigen Wandfliesen sind sie an verschiedenen Orten hergestellt worden, z. B. in Nicaea. Dies geht aus einer nur für die charakteristischen türkischen Fayencebecher passenden deutschen Metallmontierung hervor, die die Inschrift trägt: »Zu Nicea Bin ich gemacht und nun gen Halle in Sachsen Bracht anno 1582.« (Katalog der Sammlung Alfred Hauschild. Köln 1898 Nr. 110).

5) Die Lesung der Inschriften haben die Orientalisten vom British Museum Mr. A. G. Ellis und Mr. E. Edwards besorgt. Ein illustrierter Katalog soll auch diesmal vom Burlington Club später herausgegeben werden.

schickt ihm eine ausführliche Einleitung vorauf, die in mehrfacher Hinsicht von Interesse ist.

Mr. Read führt hier aus, daß die wissenschaftliche Forschung auf dem in Frage kommenden Gebiete mit dem erhöhten Interesse und mit dem stetig wachsenden Auftauchen von neuen und bisher unbekannten Gattungen orientalischer Keramik nicht Schritt gehalten hat. Er klagt mit Recht darüber, daß der Handel fast ausschließlich in den Händen von Orientalen, besonders von Armeniern liegt, deren Angaben über die Herkunft der Ware wenig Glauben beizumessen ist, und die absichtlich die Kenntnis der Fundstätten geheimzuhalten sich bestreben. Der berechtigte Hinweis auf »the innate mendacity of the Oriental nomad who is mostly the purveyor of these relics« hat natürlich in den Kreisen, die sich getroffen fühlten, große Entrüstung hervorgerufen. Ein zweiter Grund, den Mr. Read für den Rückstand der wissenschaftlichen Kenntnis anführt, betrifft den Mangel an irgendeiner wissenschaftlichen Ausgrabung auf altislamischen Kulturstätten. Wohl hat man bei Kairo, auf der Stelle des alten Fostat, innerhalb der letzten 20 bis 30 Jahre eine Menge der wichtigsten keramischen Objekte ans Tageslicht gebracht, ohne daß über die Fundumstände, die einen Schluß über Alter und Herkunft zuließen, etwas verlautet wäre. Hier sowohl wie an anderen Brennpunkten der islamischen Welt, in Raqqa am Euphrat, in Rhages und Sultanabad in Persien ist nie systematisch gegraben, ist bisher nur Schatzgräberei getrieben worden. Daß islamische Ausgrabungen bisher unterblieben und durch den Raubbau an manchen Stellen wahrscheinlich für immer unmöglich gemacht worden sind, dafür trifft die Schuld einzig und allein die Gleichgültigkeit, die an maßgebenden Stellen der mittelalterlichen Kunst des Orients noch immer entgegengebracht wird. Die islamische Kunst wird der altorientalischen und der griechisch-römischen gegenüber noch nicht für ebenbürtig gehalten. Nirgends in Ägypten und im Gebiet des türkischen Reiches auf islamischem Kulturboden gegraben zu haben, dafür gibt es für keinen der an der Altertumswissenschaft interessierten Staaten eine Entschuldigung. Anders liegen die Verhältnisse in Persien. Hier hat seit zwölf Jahren Frankreich das alleinige Recht, Ausgrabungen zu veranstalten. Man hat es dem Schah Nasr ad-Din für 50.000 Frs. abgekauft, der auch auf die Funde verzichtet und sich nur »die Wertgegenstände wie Gold, Silber und Edelsteine als spezielles Eigentum« vorbehalten hat. Eine Folge dieses französischen Privilegs sind die schon seit längerer Zeit von der französischen Regierung unter Leitung von M. de Morgan vorgenommenen Ausgrabungen in Susa, deren hervorragende wissenschaftliche und künstlerische Ergebnisse ja allbekannt sind. Die »Mission scientifique en Perse« nimmt

das alleinige Recht für sich in Anspruch, archäologische Untersuchungen im Gebiete des persischen Reiches anzustellen, ohne imstande zu sein, ihrem Privilegium den Forderungen der Wissenschaft gegenüber gerecht zu werden. Dazu reichen die materiellen Mittel und auch die verfügbaren geistigen Kräfte eines Staates nicht aus. Während Frankreich sich auf einen Punkt konzentriert und sich hier, in Susa, für Jahre festgelegt hat, muß das gesamte übrige Persien mit seinem reichen Schatz an Denkmälern, die der Erforschung harren, unberührt und der wissenschaftlichen Untersuchung verschlossen bleiben. Mr. Read macht nun geltend, daß England bei der wissenschaftlichen Erforschung Persiens Frankreich an die Seite treten müsse; gerade jetzt sei für dieses gemeinsame Vorgehen der richtige Zeitpunkt gekommen, wo die beiden Länder sich nach langer Entfremdung politisch näher gekommen seien.

Diese Forderung darf von deutscher Seite nicht unwidersprochen bleiben. Falls das französische Sonderabkommen gelegentlich der augenblicklichen politischen Umwälzungen in Persien, wie wir hoffen, aufgehoben werden sollte, so darf dies nicht ein neues Privilegium zweier Staaten zur Folge haben. Deutschland und sämtliche anderen Kulturstaaten haben in demselben Maße das Recht wie England, bei einem neuen persischen Ausgrabungsgesetz berücksichtigt zu werden. Auf persischem Boden ist noch so gut wie alles zu tun, und im friedlichen Wettbewerb wird hier jeder Staat ohne den andern zu schädigen oder zu verdrängen ein Feld wissenschaftlicher Betätigung finden können.

F. Sarre.

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Achiardi, Pietro di. Sebastiano del Piombo. Con 73 zincotipie e una fototipia. Roma, Casa Aditrice de L'Arte. L. 15.

Astier, Le Colonel de. La belle Tappisserye du Roi (1532—1797) et les Tentures de Scipion l'Africain. Paris, Honoré Champion.

Aubert, Andreas. Die malerische Dekoration der San Francescokirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage. Mit achtzig Abb. in Lichtdruck auf neunundsechzig Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

Baum, Julius. Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 56 Abb. auf 33 Tafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Davidsohn, Robert. Geschichte von Florenz. Zweiter Band: Guelfen und Ghibellinen. Erster Teil: Staufische Kämpfe. Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn. M. 13.

— — Forschungen zur Geschichte von Florenz. Vierter Teil: 13. und 14. Jahrhundert. Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn. M. 15.

Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Dritter Band: Jagstkreis. Erste Hälfte: Oberämter Aalen, Crailsheim, Ellwangen, Geildorf, Gerabronn, Gmünd, Hall. Bearbeitet von Eugen Gradmann. Mit etwa 900 Abb., 4 Lichtdrucktafeln und 2 Buchdrucktafeln. Esslingen a. N., Paul Neff.

Fröhlich, Otto. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Vierter Band, Jahr 1905. Berlin, B. Behr. M. 18.

Gottschewski, G. und G. Gronau. Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. V. Band: Die oberitalienischen Maler. Übersetzt von G. Gronau. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. M. 10.50.

Haendcke, Berthold. Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken. Braunschweig, George Westermann. M. 10.

Hamann, Richard. Der Impressionismus in Leben und Kunst. Mit 16 Abb. und zahlreichen Notenbeispielen. Köln, M. Dumont-Schauberg.

Hammer, Heinrich. Josef Schöpf. Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko- und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrhundert. Mit 22 Tafeln und 1 Textbild. Innsbruck, Wagnersche Universitätsbuchhandlung.

Heilmeyer, Alexander. Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit 41 Abb. Leipzig, G. J. Göschen. M. 0,80.

Kende-Ehrenstein, A. Das Miniatur-Porträt. Mit 16 Tafeln in Lichtdruck. Wien und Leipzig, Halm & Goldmann. M. 3.

Klaiber, Hans. Leonardostudien. Straßburg, J. H. Ed. Heitz.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Donatello, herausgegeben von Paul Schubring. 277 Abb. Leipzig, Stuttgart, Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.

Konstantinova, Alexandra. Die Entwicklung der Madonnentypen bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Martin, W. Galerie Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim in Prag. Beschreibendes Verzeichnis der alten Gemälde. Mit 62 Abb. Prag, Druck von »Unie«.

Meumann, E. Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Leipzig, Quelle & Meyer. M. 1.

Reininghaus, Hugo von. Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei. Mit 47 Abbildungen. München, F. Bruckmann. M. 4.50.

Riegl, Alois. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen. Aus seinen hinterlassenen Papieren herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák. Wien, Anton Schroll & Co.

Rolfs, Wilhelm. Franz Laurana. 180 Abb. auf 82 Lichtdrucktafeln. Berlin, Richard Bong. M. 36.

Seidlitz, W. v. Kunstmuseen. Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3,50.

Sjöberg, N. Svenska Porträtt i offentliga Samlingar. Utgifven under Medverkan af personhistoriska Samfundet. I. Drottningholm. II. Gripsholm. Stockholm, Hasse W. Tullberg.

Venturi, Adolfo. La Basilica di Assisi. Con 30 zincotipie tratte de disegni di Gino Venanzi, 6 fototipie et 4 fotoincisioni. Roma, Casa editricte de L'Arte. L. 5.

Waetzoldt, Wilhelm. Die Kunst der Porträts. Mit 80 Bildern. Leipzig, Ferdinand Hirt u. Sohn. M. 12.

Woermann, Karl. Wissenschaftl. Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. Zweite stark vermehrte verbesserte Auflage. Dresden, Druck Wilhelm Hoffmann A.-G.

Zottmann, Ludwig. Zur Kunst der Bassani. Mit 47 Abb. auf 26 Tafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Berichtigung.

In dem Literaturbericht (Band XXX. 6. S. 551/2) über einen Aufsatz von W. Rolfs in der Zeitschr. f. b. Kunst heißt es irrtümlich »die beiden Porträtreliefs unter dem Türbogen« . . . Die Bildnisse des Nikolaus Rufolo und seiner Gattin Sigilgaita befinden sich unter dem Ausbau für das Lesepult der Kanzel.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.